

أدب ونقد

مجلة الثقافة / الوطنية / الديمocrاطية

يوليو ١٩٩٨

العدد ١٠٠



رون دونسون والمدرس الفرنسي : ذهنية التحرير
الاستقلالي الثقافي والعمولة / الشيخ إمام حى والواقعية
الاشتراكية باقية / سعد الله ونووس و السياب :
الموت قبل الوان / أوكتافيو باث واللهم
المزدوج (مختارات) / وزراء الجوائز



مَكْتَبَةُ
لِسَانِ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديموقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الوحدوي / برلين ١٩٩٨

رئيس مجلس الإدارة:

لطفي واكد

رئيس التحرير:

فريدة النقاش

مدير التحرير:

حلمي سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عيادة

مجلس التحرير:

إبراهيم أصلان / صلاح السروى / طلعت الشايب /
غادة تبيل / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكى / د. أمينة روشن / صلاح عيسى /
د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. طيبة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر / محمد روميش



مكتبة لسان العرب

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محبي الدين اللباد

الغلاف: الفنان محمد عبلة
الرسوم الداخلية للفنانة
ميسون صقر / الفنان حسن وهبة

أعمال الميف والمتوظيب الفني:
مؤسسة الأهالي: عزة عز الدين / منى عبد الراضي /
مجدى سمير / خالد عراقى

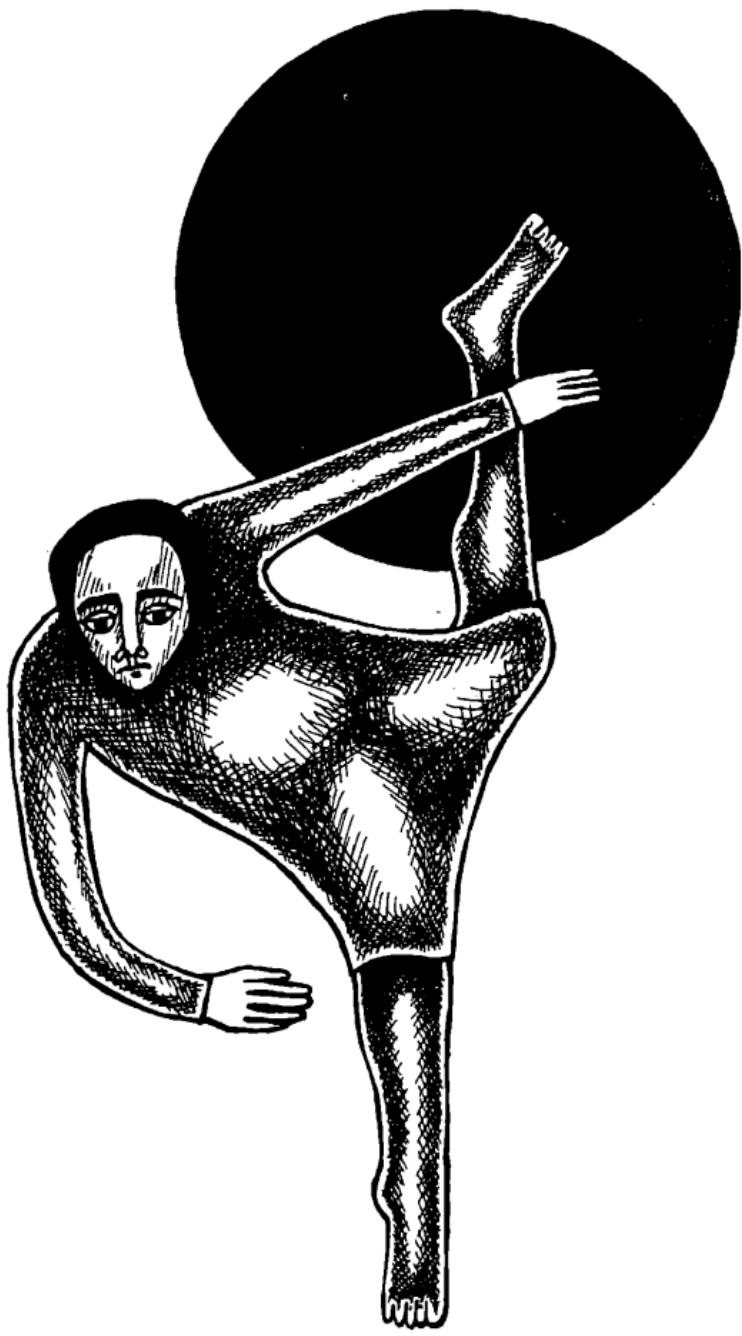
المراسلات: مجلة أدب ونقد / ١ ش كريم الدولة ميدان طلعت حرب
، الأهالي ، القاهرة / ت ٥٧٨٤٨٧٧ / ٥٧٩١٦٢٨ / فاكس ٥٧٨٤٨٧٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٢٠ دولارا
للفرد - ٦ دولارات للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا
باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت لم تنشر / ولا تزيد عن عشر صفحات من المجلة.

المحتويات

- * أول الكتابة / المحررة / ٥
- «ذهبية التحرير» : من الأزهر إلى الجامعة الأمريكية (تحقيق) /
ابراهيم فرغلى / ١١
- التعليم في الجامعة إلى أين ؟ / د. سونيا حجازى / ١٩
- خطاب مفتوح إلى الرأى العام / فاطمة بسيونى / ٢٢
- بيان من الطلاب / ٢٥
- أثق وأتفاءل بمصر / ديدبى مونسيو / ٢٧
- * سعد الله ونوس: الواقع والتاريخ في النظر والإبداع / نبيل سليمان / ٣٢
- «الاستقلال الثقافي» في زمن العولمة / د. ماهر الشريف / ٤٩
- الواقعية الاشتراكية وشروط البقاء / انتصار الشنطى / ٦٢
- الفن بين سارتر وماركس / عرض / سامح الموجى / ٧٣
- * الديوان الصغير : لهب باث المزدوج ، مختارات من شعر أوكتافيوسات / ترجمة د. محمود السيد علي / اختيار وتقدير : حلمى سالم / ٨١
- * نصوص / ٩٧
- الفتورغرافيا لا تندم / شعر / حسن خضر / ٩٨
- يوم طويل / شعر / جرجس شكرى / ١٠٠
- ذاكرة الموت / شعر / هدى جسین / ١٠٣
- موسيقى العمر المخطوط / شعر / عبد الزراع / ١١٠
- القط / شعر / عبد الجواد خفاجى / ١١٢
- كطفل ألهو بوحدتى / شعر / على الشوكى / ١١٤
- خط الانكسار / قصة / خليل الجيزاوي / ١١٦
- * الحياة الثقافية / ١١٩
- وقفة مع مغني الشعب .. الشیخ إمام / نکری / أشرف الصباغ / ١٢٠
- السباب : الموت قبل الأوان / مجید القبیسى / ١٢٩
- القبطان سید سعید / سینما / عصام زکریا / ١٣٨
- تعدد ریان وحیاده / نقد / حلمى سالم / ١٤٥
- * کلام مثقفين / شئء من الحرج / صلاح عیسی / ١٦٠



رعا يكون هذا العدد مرهقاً ومشيراً لغضب البعض لأنكم ستجدون فيه وجوهاً شتى لمحاكمة العقل التقى والوعي الجديد والفكر الحر.. وهي المحاكمة النصوية في دوائر الثقافة العربية الإسلامية منذ نفي الفكر العلائى بن رشد وأحراق كتبه ومالحة تلاميذه.

منذ ذلك الحين وقبل ما يزيد على ثمانية قرون هجرت العقلانية شواطئنا وأصبحت غريبة ومهمشة، وسيطرت القرى المحافظة على الشفاعة السائدة وحاصرتها بالمنوعات والمحركات وظلت منذ ذلك الحين فاعلة بل مهيمنة في حقل الصراع المعرفي الذي هو في العمق صراع اجتماعي تديره الطبقات المالكة والمحاكمة مستهدفة تأييد مصالحها وتغيب وبعى الشعب بياقانه خاضعاً لرؤيتها للعالم عاجزاً عن التفكير المستقل منجينا روحياً لعالماها وقيمهما، فقد انشغل الرأي العام الثقافي والسياسي طيلة الشهر الماضي بالقضية.. الفضيحة حين قدم بعض الطلبة القدامى وأسرهم شكوى أو بأخرى وشاشة لأحد الصحفيين لأن أستاذًا في الجامعة الأمريكية طلب من تلاميذه تقديم قراءة تقدية لكتاب عن الرسول محمد "صلعم" .. وكان التشر بالطريقة والأسلوب الذي تم به وأدى إلى سحب الكتاب من مكتبة الجامعة الأمريكية هو عملية غير مناسخ على قتل الأستاذ دون زيادة أو نقصان وهو ما يذكرنا بذلك الأيام السوداء التي أهدر فيها دم د. نصر حامد أبو زيد قبل عامين، وتكرر المجلة ملفها الصغير لهذا العدد عن القضية.. وتتيح فرصة للأستاذ لكي يعبر عن نفسه هو الذي يقول: «رفضت وسأرفض دائمًا كل أشكال المساندة من الجهات العنصرية والصهيونية، وكل من يعادى المسلمين والعرب والمصريين بحججه الدفاع عن إيجابيات الحقيقة، ومن ثم فقد امتنعت بشدة عن كل الاتصالات التي تأتي من الصحف الغربية حتى لا تزخر القضية بمعابر متفاوتة».

وسوف نرى في التحقيق الذي أعده لنا الزميل المبدع إبراهيم فرغلى "كيف أن مناخ الابتزاز والإرهاب قد أصاب الروح التقدمية لدى الطلاب أنفسهم الذين بادروا بشرف للدفاع عن أستاذهم الذي لم يفعل شيئاً سوى أنه دعاه للتفكير والتأمل وتنمية القدرة على النقد الحر..

وتؤكد لنا هذه القضية مرة أخرى قوة ونفوذ الجماعات المعادية لحرية الفكر والتي تحشد خلفها المؤسسة الدينية لتغلق النقاش وتسد التوازن والأبواب.

لقد توصل الفكر والكاتب المسرحي الراحل سعد الله ونويس - والذي تحيل ذكره الأولى هذه الأيام -

في أيامه الأخيرة إلى أن «الواقع هو أشد قناعة وفحشاً من قدراتنا التخيلية».. وانتقد الوعي المسبق الماهمز ودعا إلى كتابة التاريخ بصورة علمية متحورة من وطأة الرحى والقذارة.. وهو نفسه ما فعله المفكر والباحث الفرنسي «مكسيم روتنسون» الذي قرأ تاريخ الأديان ونقب فيه ووصل إلى استنتاجات من موقعه اللا ديني سواء كانت هذه الاستنتاجات صائبة أو خطأة.

ويدعونا الباحث والروائي العربي السوري نبيل سليمان في دراسته عن «سعد» إلى الاستماتة في الدفاع عن الحوار الاجتماعي الذي إن لم يبدأ «فإن الطريق ستكون مسدودة والواقع التوتالياري الموج بالسلاح والمثال يلقي الحوار وبهمش الشقاقة..»

صحيح أن تهميش الثقافة الحقيقة - أي النقد - هو عملية عالمية تقوم بها الشركات عابرة للقارات التي تقدم معرفة التليفزيون بما تضمنته من إشباع وهى للحاجات الروحية للبشر، وهى معرفة ميسّطة يتطلّعها المشاهد دون أن يبذل أي جهد نقدي ودون أن يعبأ بخلفيات ولا بأبعاد الأحداث التي يشاهدها كما يقول ماهر الشريف في مقالة عن الاستقلال الثقافي في ظل العولمة..

صحيح هنا.. لكنه في حالتنا يلوى مضايقه لأن المعرفة السطحية تليس قناعاً دينياً يزداد التصاقاً بها في ظل غياب الحريات العامة والاقتدار إلى الحوار، ويكتفى هنا أن تلتقط النظر إلى الدور السليمي الذي لعبه الواقع الراحل الشيخ «محمد متولى الشعراوي» والذي ختم مواعظه الساحرة على عقول البسطاء بل وعقل بعض المثقفين وغفلت حسها النقدي وقدرتها على التأمل والتفكير المستقل.. بينما استثمر التليفزيون هذه الحالة ليستكملاً حصاره للجماهير العربية بالمعرفة السطحية من جهة واليدين المسبق الماهمز الذي يسرّع من العقل من جهة أخرى.

ويشتد الصراع في حياتنا بين القراءات المختلفة إذ يقف المحافظون للقراءة النقدية لأى نص بالمرصاد سواء كان نصاً قدّساً أو نصاً سياسياً معاصرًا لأن نقد النص كما يقول مهدي عامل هو قراءة له تستخرج منه ما هو فيه أساساً من أساس يحمله.

وقد كانت قراءة «مهدي عامل» لبعض صفحات من نص إدوارد سعيد الأشهر عن الاستشراق قد أغضبت إدوارد سعيد غضباً عاصفاً قبل سنوات، وكان مهدي عامل ما يزال حياً يرزق وجرى نقاش حاد بين المفكرين في ذلك الدين، كان وما يزال رغم ما فيه من تعبيرات قاسية غوفّذاً للحوار الخلاق والكشف بين المفكرين، الحوار الذي يشرى الواقع ويفتح أمامه آفاقاً جديدة، رأى مهدي عامل أنها تتبع إقامة نظام معرفي ثوري هو سلاح في يد المناضلين من أجل تغيير العالم إلى الأفضل، وذلك في مواجهة الفكر البنائي السادس والذي اعتمدته «إدوارد سعيد» منهجاً في كتابة المهم عن الاستشراق.. وهو الكتاب الذي افتقد به المثقفون العرب أياً افتقاراً.

وأطلق انتقاماً رصاصات قبل عشر سنوات على رئيس "مهدى عامل" ليُسْكِنَ المُقْلَنَ الناقد وتنطق: جذوة الوعي الثوري بالتاريخ والواقع لا فحسب لأن الظالمين عجزوا عن مناقشته أو إجراء حوار معه يرتفع إلى مستوى طاقة هذا الفكر الكبير ولكن أيضاً ورعاً أساساً. لأنهم استشعروا خطراً تأثيره على تلاميذه وعلاقته الحميمة بهم، واحترامه العميق لحقهم في الاختلاف وني اختيار المنهج وفي الابتكار والإبداع.. أي حرمتهم.

وقد سكت "مهدى عامل" ويفيت كتبه.. وهاجر "تصر أبو زيد" مبتعداً عن تلاميذه، ويفيت كتبه . التي يتفنن الظالمون والمحافظون - لأخلاق الجامعات منها وحجبها عن الجمهو ..

الاتجاه للحرية.. تلك هي المعركة التي نحن مدعون لأن نخوضها بكل جدية، وأن نواصلها في كل الظروف ونحو تنصيب التفاصيل الدقيقة في كل جولة من جولاتهما، ولعلنا نذكر في هنا الصدد ذلك العمل غير المعلن الذي يمارسه باحثون وناشرون معادون للعقلانية والاستمارنة حين يقرمون «بنظيف» كتب التراث من المواد التي يرون أنها تتضمن موقفهم ويعيدون نشر الكتب أتملين أن يأتي اليوم الذي تخفي فيه قاما الكتب الأصلية، وقد وصل بهم الأمر إلى شطب عبارات من مؤلفات معاصرة أيضا كما حدث مع بعض روايات إحسان عبد القدوس..

وإذا لم نتبه جيداً لهذا العمل "الإجرامي" بالمعنى المحرفي سوف نجد أنفسنا ذات يوم مواجهين بكارثة حقيقة وفضيحة تضاف إلى السجل المخالق بالفضائح.

وجاء عملها ردًا على التجاهل الإعلامي المحكم لفن الشيخ إمام وتراثه قدمت عرضًا باسم ليالى الشيخ إمام يستحق أن نسانده ونساعده على الوصول لأوسع جمهور ممكن، وهى القضية التي يشيرها هنا الناقد "شرف الصباغ" الذى ذكرنا . وهو فى موسكو . بأن علينا أن نحتفل بعيد الميلاد الشمائين لفنان الشعب.

ويجري أشرف مقارنة مدققة بين سيد دروיש والشيخ إمام إذ أن كلاً منها في زمانه وجد حلـلـلـلـمـعـادـلـةـ الصـبـعـةـ التـيـ تـجـمـعـ بـينـ الـهـمـ الـاجـتـسـاعـيـ .ـالـوطـنـيـ وـالـهـمـ الـفـنـ الـخـصـارـيـ ،ـوـكـانـتـ لـهـماـ مـعاـ قـدـرـةـ فـذـةـ عـلـىـ التـعـامـلـجـدـيـدـ مـعـ الـقـاـمـاتـ الـعـرـبـيـةـ .ـوـقدـ سـيـقـ لـلـفـنـانـ "ـأـشـرـفـ السـرـكـيـ"ـ أـنـ كـتـبـ عـلـىـ صـفـحـاتـ "ـأـدـبـ وـنـقـدـ"ـ رـأـيـاـ يـخـلـفـ قـاماـ مـعـ مـاـ يـقـولـهـ أـشـرـفـ الصـبـاغـ حـوـلـ قـيـمةـ الـإـضـافـةـ التـيـ قـدـمـهـاـ الشـيـخـ إـمـامـ لـلـمـوـسـيـقـيـ الـعـرـبـيـةـ وـالـشـيـخـ الـمـوـكـدـ بـالـخـبـرـةـ الـواـقـعـيـةـ هـوـ أـنـ جـمـهـورـ أـحـيـاءـ الـفـنـ الـعـرـبـيـ وـالـحـسـنـ

والآخر الذي احتشد في صالة بيت الهراري ليستمع إلى ألحان الشيخ "إمام" في احتفالية "العفاريت" كان يحفظها عن ظهر قلب ويستجيب لمنها ماتها بصورة حميمة تفوق الوصف.

وهي الاستجابة التي تجعلنا نتوفّق أمام فكرة الزمن التي يناقشها "شرف الصباغ" في مقالته وتحتاج إلى تأمل وبحث جديدين في مفهوم الزمن نفسه في الموسيقى وعلاقتها بزمن الناس الراهن في سيرورته وتكراره وتفاعل أحدهاته ووقائعه.

يرى أشرف أنه لو لم يظهر الشيخ "إمام" لظهوره أولى إمام آخر لأن الزمن كان يجعل مثل هذا الظهور ضروريًا.. وفي ظني أن "شرف الصباغ" قد أخطأ حين صور حصار الشيخ إمام باعتباره حصاراً من فسائل المثقفين وفرق اليسار وأن الأذى الذي ألحقه اليساريون بتجرتيه ليس أقل من ذلك الذي ألحقه به الجهات الحكومية والرقابية، وهو استنتاج ينطوي على ظلم شديد، وعلى العكس لولا جهود المثقفين اليساريين الذين أحاطوا بالشيخ إمام ورفعوا تجربته لرها بقى ملحننا عادياً ومقرئ قرآن مغموراً بل وعجزاً عن العيش.

ولولا جهود اليساريين ما بقى من تراث الشيخ "إمام" إلا أقله لأنهم عملوا على حفظه وترويجه وإن بطرق بدائية وما زال عليهم أن يرجعوا كل الجهد المبذولة لجمع هذا التراث وتصنيفه وحفظه بطريقة لائقة.

ولعل كلاً من صندوق التنمية الثقافية الذي مول عرض الليالي وجمعية أصدقاء الشيخ إمام التي نشأت بعد رحيله أن يتعاونا للقيام بهذه المهمة الجليلة.

وعلى ذكر الفن الشوري تقدم لكم الباحثة الشابة "انتصار الشنطى" قراءة ممتعة في تاريخ المدرسة الجمالية الواقعية الاشتراكية تلك المدرسة التي أهال عليها انحياز النظم الاشتراكية تراباً كثيفاً ولعلها أن تكون فاتحة لدراسات مقبلة، وإن كان لا بد هنا أن نتوفّق أمام جملة عابرة قد يتسبّس معناها على القارئ حين تقول انتصار «إن الثورة تسعى إلى إزالة اللون الثاني للإنسان ودفعه نحو المساعدة..»

إن مثل هذا التعبير سوف يستدعي على التوكيل ما قبل سابقاً في نقد الفكرة الشورية التي تحول الإنسان إلى رقم في زغم بعض الناقدين.. بينما أن الثورة تسعى إلى توفير أفضل الشروط لتحرير الذاتية المبدعة للإنسان وتغيير كل طاقاته التي يحاصرها القهر والحرمان من كل نوع حيث إن تحرر كل فرد هو شرط لتحرر الجميع.. ولزم التربية.

والديوان الصغير في هذا العدد هو مختارات لشاعر ثوري عظيم رحل عن عالمنا هو "أوكتافيو

باتَ الذِّي يُشَكِّلُ مَعَ شُعْرَاءً وَكِتَابَ أَمْرِيكَا الْأَلَاتِينِيَّةَ فَرِيقًا مِنْ أَلْمَ كِتَابِ عَصْرِنَا وَفَنَانِيهِ وَأَكْثَرِهِمْ قَدْرَةٌ عَلَى التَّعْبِيرِ عَنْ شُوقِ الْإِنْسَانِ لِلتَّعْبِيرِ.. مِنْ بَابِلُو نِيُورُودا.. جُورجُ أَمَادُو، وَمِنْ جَارِسِيَا مَارِكِيزِ إِلَى أَكَافِيرِيَّاتِ... الَّذِينَ حَلَّمُوا جَيْبًا بِالْكُلِّ الذِّي يُطِيرُ.. وَجَبَّ

لِلْحَرَبِيَّةِ أَجْنَحةَ

رَبِيعَ بَيْنَ الْأَوْرَاقِ تَقْتَلُهَا

زَهْرَةَ بَسيْطَةَ..

وَالْحَلْمُ الذِّي نَحْنُ فِيهِ.. حَلَّمْنَا

هُوَ أَنْ نَقْضِي الْبِرْتَقَالَةَ الْمُحَرَّمةَ

أَنْ تَفْحَضَ الْبَابُ الْقَدِيمُ الْمَلْعُونُ

وَنَظْلُقَ سَرَاجَ الْمَسْجُونِ

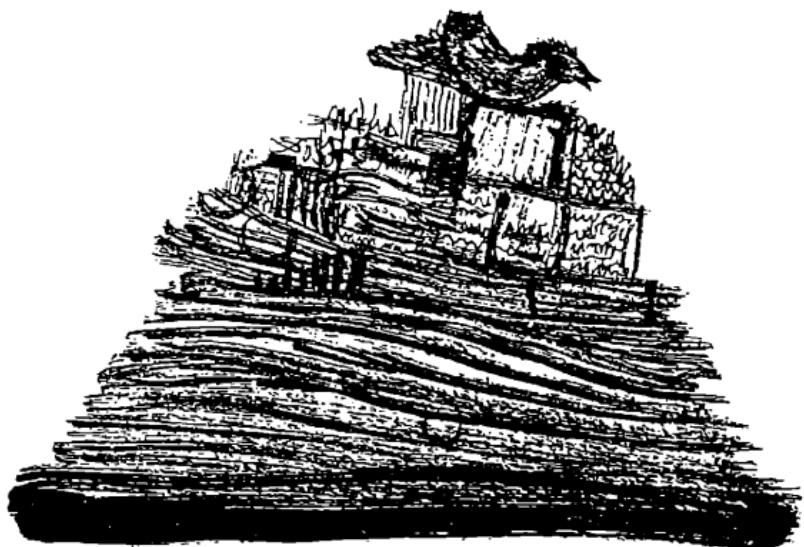
وَيَعْدُ كُمْ تَهْنِيَ أَنْ تَصْرِفَ أَعْدَادَ مِنْ مَجَلَّتِنَا دُونَ اعْتِنَارٍ .. وَلَكِنْ مَا بِالْيَدِ حِيلَةَ..

نَحْنُ مَدِينُونَ فِي هَذَا الْعَدَدِ بِاعْتِنَارٍ لِلصَّدِيقِ الشَّاعِرِ "مَاجِدُ بَرِوسْ" الَّذِي تَعرَّضَ مَوْضِعَهُ عَنْ سَلِيمَانِ الْخَلِيْبِ فِي الْعَدَدِ الْمَاضِي لِلاختصارِ وَجَرِيَ تَقْلِيلُهُ مَاهِشَ مِنْ مَكَانِهِ فَقَدَ وَظِيفَتِهِ بَعْدَ الْاختصارِ وَعَزَّزْنَا أَنْ مَؤْسَسَةَ الْأَهَالِيِّ وَنَحْنُ جُزُءٌ مِنْهَا قدَ انتَقَلَتْ إِلَى مَقْرَبِ الْحَزْبِ وَأَصْبَحَ عنوانُنَا بِالْمَنْاسِبَةِ هُوَ ١

شِنْ كَرِيمُ الدُّولَةِ - مِيدَانُ طَلَعَتْ حَربُ الْقَاهِرَةِ:

وَفِي زَحْمَةِ الْاِنْتِقَالِ ارْتَبَكَ الْعَدَدُ لِأَنْ أَجْهَزَهُ الصَّفُّ الَّتِي جَرَى بَعْضُ الْمَخْلُلِ فِيهَا وَتَعَطَّلَتْ عَطَّلَتْنَا بِالإِضَافَةِ إِلَى أَنَّ "مَاجِدَ" تَأْخِرَ جَدًا فِي تَسْلِيمِ مَوْضِعِهِ الَّذِي زَادَ كَثِيرًا عَنْ عَدَدِ الصَّفَحَاتِ الَّتِي حَجَزْنَاهَا لِهِ فِي كَانَ، وَنَحْنُ إِذْ نَعْتَذِرُ لَهُ تَهْنِيَ أَنَّ لَا نَضَطَرُ لِلْاعْتِنَارِ مَرَةً أُخْرَى لِأَنَّ مِنْ كِتَابِنَا وَأَصْدِقَائِنَا.

الْمُحرَرَةُ



"ذهبية التحريم": من الأزهر إلى الجامعة الأمريكية

إبراهيم فرغلى

الاجتماعي والطبقى المختلف، الذى يتضمن اختلاف المفاهيم عن نمط الحياة السائد وحدود الحرية.. إلخ، خاصة أن نموذج الحياة الأمريكية يسيطر على أغلبية كبيرة منهم سواء عن وعي أو حتى عن غير قصد.

وبعيداً عن «الوضع الاجتماعي» و«الحلم الأمريكي» و«مشروع الهيمنة الثقافية»، فإن الثابت هو المستوى العلمي المتميز الذى تضمنه الجامعة لطلابها بتاكيدتها على كافة الوسائل والقيم الذى يتحقق بها التعليم

يعتبر المبنى الأنثيق - كلاسيكي الطراز - الذى يتوسط ميدان التحرير بالقاهرة ويحمل لافتة «جامعة الأمريكية»، نموذجاً لمؤسسة أكاديمية غربية يمثل وجورها. هذا «آخر» يتبعى أن يكون «غريباً» بالضرورة، وهو ما تعكسه نظارات المارة وهم يتطلعون بشفف إلى المبنى فيما يختلسون النظر إلى تلك الكائنات «الغربيّة» في الداخل. وربما يكون ذلك طبيعياً خاصة أن الطلبة بهذه الجامعة يعكسون بوجودهم فى ذلك المبنى وضعهم

الجامعات والهيئات التعليمية على
لجنة خاصة بالأزهر لابداء الرأي
فيها.

وتبدأ جريدة «الشعب» في نشر
سلسلة من التحقيقات المثيرة تحت
عنوان «الفرنسي السافل في الجامعة
الأمريكية».

وهكذا يصبح أحديانا بإمكان
«طالبة بلدية»، إثارة قضية - وإن
كانت مكررة - بالغة الخطورة لأنها
تعكس مجموعة من الظواهر وتنشر
أسئلة على قدر كبير من الأهمية.

من هذه الظواهر إشكاليات
تطبيق علوم الإنسان والمجتمع على
دراسة الإسلام في ضوء تبني مستوى
التعليم بالأزهر والدوجمانية التي
يتناقض بها كل ما يتعلق بالإسلام.

ثم إصرار المؤسسات الدينية على
القيام بدور الوسيط بين الإنسان
وربه والوصاية على حق معرفة
المسلمين.

وإشاعة الخلط بين الإلهي المقدس
وحق البشر (المقدس).

وأيضاً على الأساس اعتماد السلطة
الحاكمة على مرجعية دينية لضمان
الاستقرار. وأخيراً وهي في ظني من
أهم ما يتبعه مناقشته قضية العنف
التي أصبحت مرادفاً أو مجاوراً لكل
ما يتعلق بالخطاب الإسلامي..
(المصادرة - القتل - استخدام لغة
متعلالية، وخالية من اللياقة (انظر

والبحث العلمي.

إلا أن الاستثناءات موجودة في
كل مكان.. وبإمكان أحدنا أن يولد
بشرارة مغيرة حرائق كبرى.

فجامعة بهذه لا تخلو من طيبة
«كحالى» أو متهاونين فتستعين
بأحمد الطالبات بأحد أقاربها
لتلخيص كتاب اقترحه مدرس تاريخ
شاب كمراجع معاون لادة «تاريخ
الشرق الأوسط» بهدف تنمية الحس
النقدي لدى الطلاب وهو كتاب
«محمد» للمستشرق الفرنسي
«مكسيم رومنسون». فيثور قريب
الفتاة ويوقع مع آخرين عريضة ضد
الكتاب والمدرس، وتصل هذه
العريضة إلى «صلاح منتصر»
بالأهرام فيكتب في عموده تحت
عنوان «أمنعوا هذا الكتاب» مقالة
بها مقتطفات من الكتاب. ثم يعلن
وزير التعليم العالي د. مفيد شهاب
في اليوم التالي اتصاله بالجامعة
الأمريكية وإتخاذ قرار بمنع الكتاب،
وتعلن الجامعة عن سحب نسخ الكتاب
من مكتبتها ومكتبة البيع ويشكر
منتصر الوزير باسم ملايين
المسلمين ثم يكتب فضيلة المفتى
نصر فريد واصل بالأهرام ردًا على
الكتاب من خلال المقتطفات التي
ذكرها صلاح منتصر في مقاله.
ويقدم الأزهر اقتراحًا بوجوب عرض
كل ما يتعلق بالدين الإسلامي لدى

مقالات الشعب). الأمر الذي يجعلنا نتساءل مع محمد اركون «إن تقرار القول بأن الأديان الكبرى كلها تقف في جهة المعنى والقدس وإنها قد دعت إلى السلام والمحبة والشفف بالطلق لا يعدو أن يكون نوعاً من إلقاء الموعظة. إن المسألة المطروحة هي التالية: إذا كان الأمر كذلك: فلماذا راحت هذه التعاليم بالذات تخدم غالباً على مدار التاريخ وبشكل منتظم ومستمر أبغض أنواع العنف وتخرّب المعنى وتبرّرها؟!». دعونا نتأمل قليلاً..

الوشایة التي بدأت بعربيضة الطلاب ثم الكاتب الصحافي الذي يمارس فاشية تجعله بلا أدنى حرج يكتب بلا غاية بمنع الكتاب.

وإصرار المؤسسة الدينية على حقها في الوصاية. ثم الأسلوب المتعالي والخطاب الإلهابي الذي مارسته بعض الأقلام ضد الكتاب. كل ذلك سيؤدي إلى نتيجة واحدة هيأن الخطير الذي يتربص بالمدرس لا يقف عند حدود تخلى المؤسسات عنه بل وبالأساس أنه الأن أصبح معرضياً «للعنف» باسم رسالة سماوية يفترض أنها تعلى من شأن العقل وتقوم على قيمة التسامح!

من جهة أخرى فإن الدوافع التي دفعت الطلاب كاتبى العريضة المذكورة وإن كانت تعبّر عن «غصب»

و«غيره»، إلا أنها تعكس في الوقت ذاته التحيز للنطاق «النقل» وللفكر الواحد القائم على التقليد دون التقدّم، وهو ما استهدفه الاستعمار منذ وقت طويل ونجم في إشاعته رغم رحيله المأوى منذ نحو نصف قرن.

في كتابه «دراسات في الثقافة الوطنية» يقدم د. أنور عبد الملك تشخيصاً لذلك بشرح طبيعة السياسة التعليمية التي نفذها الاستعمار البريطاني في مصر بإشراف اللورد كرومئ حاكم مصر آنذاك ومستشاره المستر ودانلوب:

«واستند دانلوب إلى خاصية معينة من خصائص العقلية الشرقية الا وهي تقديسها للمكتوب، وللنوصوس وراح يقيم تعلیماته الدورية إلى المقتشين والنظر على أساس تنمية الذاكرة والحفظ بالذاكرة دون كل ما من شأنه أن يتميّز ملكرة التفكير النقدى الإبداعى الخلاق. وأى دانلوب أن الفسنان الوحيد لاستعباد مصر على مر الأجيال لا يمكن في الاحتلال العسكري والاقتصادي بقدر ما يمكن في ضرب الفكر المصري في الصميم بحيث يصبح ماجزاً عن التطور والإبداع والخلق ويظل معتمداً على غيره ليتحرّك. ورأى دانلوب أنه لكي يتحقق هذا الهدف لابد أن تتجه سياسة التعليم كلها نحو الحفظ دون

ثوريين، اشتراكيين) بالتقليد الأعمى لأوروبا.

د - إلى عد كل محاولة للتحديث الجدي (أى التغلب على حلقة التخلف، والتبعية المفرغة) على أنها ليست أكثر من تزييف للأصالة المحلية وخيانة للخصوصية الشرقية العربية.

هـ - تعزيز الأساطير حول أسرار الشرق الروحية العميقـة وضرورة الحافظة عليها وحول حقائقه الغيبية التجاوزـة لعوالم المادة والحس معاً وضـرورة الدفاع عنها.

و - إلى تعـجـيد حـكـمةـ الشـرقـ الـديـنـيـةـ وـالـتـنـظـيـرـ لـهـاـ باـعـتـبـارـهاـ متـوارـثـةـ آـبـاـ عنـ جـدـ منـ غـابـرـ الـأـزـمـانـ وبـصـفـتهاـ طـرـيقـ الخـلـامـ الـحـقـيـقـيـ والمـفـلـاحـ الـجـدـيـ فـيـ الـعـالـمـ الـحـدـيـثـ بـعـبـارـةـ أـخـرىـ كـلـمـاـ كـانـ إـسـلـامـ الـعـالـمـ إـسـلـامـيـ أـكـثـرـ بـعـدـاـ عـنـ الـعـصـرـ وأـعـظـمـ اـرـتـدـادـاـ إـلـىـ الـوـرـاءـ وأـكـبـرـ إـلـتـصـاقـاـ بـكـلـ مـاـ فـاتـ كانـ أـكـثـرـ جـانـبـيـةـ لـلـفـرـقـ.

هذه هـنـ روـيـةـ «ـرـوـدـنـسـونـ»ـ لـلـفـرـقـ الـذـيـ يـنـتـمـيـ إـلـيـهـ، وهـنـ روـيـةـ تعـكـسـ مـوـضـوعـيـتـهـ وـقـدـرـتـهـ عـلـىـ تـحلـيلـ الـأـمـورـ، نـتـفـقـ وـنـخـتـلـفـ مـعـهـ وـلـكـنـ لـاـ نـنـقـيـهـ وـنـصـفـهـ بـالـكـافـرـ وـالـصـهـيـونـيـ وـالـسـافـلـ يـسـبـبـ مـقـطـفـاتـ مـنـ كـتـابـ لـمـ يـقـرـأـهـ أـغـلـبـ الـذـيـنـ وـقـفـواـ هـنـدـهـ.

الـكـاتـبـ حـسـنـ أـحـمـدـ أـمـينـ لـهـ

الـمـنـاقـشـةـ، وـالـتـرـتـيلـ بـوـنـ النـقـدـ وـمـحـاكـةـ الـمـرـاجـعـ وـالـأـسـاتـذـةـ دـوـنـ تـشـرـيـحـهـاـ وـتـكـوـيـنـ رـأـيـ مـسـتـقـلـ فـيـهـاـ

وـمـوقـفـ إـدـارـةـ الـجـامـعـةـ الـأـمـريـكـيـةـ الـمـتـخـانـلـ فـيـ ظـنـنـيـ هوـ تـاكـيدـ مـنـ جـانـبـ آخرـ عـلـىـ إـيمـانـهـ بـمـفـهـومـ الـفـرـقـ الـاسـتـعـمـارـيـ الـقـدـيمـ وـالـذـيـ يـؤـكـدـ عـلـىـ أـنـ الـعـلـمـ وـالـتـنـوـيرـ وـالـتـقـدـمـ وـيـحـقـقـ الـإـنـسـانـ وـالـتـطـوـرـ وـالـتـجـددـ... إـلـخـ هـيـ لـهـمـ وـمـنـ حـقـهمـ الـطـبـيـعـيـ، أـمـاـ بـالـنـسـبـةـ لـنـاـ كـشـرـقـيـنـ فـلـاـ يـلـيقـ بـنـاـ كـمـاـ يـقـولـ صـادـقـ جـلـالـ العـظـمـ فـيـ كـتـابـ ذـهـنـيـةـ التـحرـيرـ إـلـاـ الـاستـبـدـادـ الـشـرـقـيـ وـقـيـمـهـ قـبـلـ أـنـ يـحـيلـنـاـ إـلـىـ كـتـابـ مـكـسيـمـ رـوـدـنـسـونـ -ـ بـالـمـنـاسـبـةـ هـوـ نـفـسـ الـشـخـصـ الـذـيـ وـصـفـتـهـ «ـالـشـعـبـ»ـ بـالـسـافـلـ وـالـكـافـرـ... إـلـخـ (ـوـهـ مـرـاقـبـ قـدـيمـ لـلـفـرـقـ الـحـقـيـقـيـ وـلـيـسـ إـلـعـامـيـ مـتـتـبـعـ لـسـبـلـوكـهـ وـعـارـفـ بـأـحـواـلـهـ)ـ «ـجـانـبـيـةـ إـسـلـامـ»ـ حـيـثـ يـبـيـنـ كـيـفـ سـعـيـ الـفـرـقـ دـوـمـاـ فـيـ تـعـاـلـمـهـ مـعـ الشـعـوبـ الـمـسـتـعـمـرـةـ:

أ - إلى الحفاظ على كل ما غدا معيقاً وبالياً في حياتها الثقافية والروحية اليومية.

ب - إلى التحالف مع أكثر القوى محافظه ورجعية وتختلفاً في مجتمعاتها.

ج - إلى اتهام المثقفين الوطنيين مهما كان اتجاههم (اصلاحيين

بشكل عام.

من ناحية أخرى ليس هناك شيء اسمه كتاب، مقرر كما تناولت المصحف وأدعت أن المدرس الفرنسي قد قرر الكتاب، فالجامعات لا تقرر فيها كتب وإنما ترشح مراجع للنظر فيها وهو تفضل من الاستاذ والمفروض أن يبحث الطالب بنفسه عن المراجع.

وهنالك ظاهرة مؤسفة جداً وهي تلك العادة المشينة التي بدأت تتفشى بين المصحفيين والكتاب ورجال الدين من المزايدة وادعاء البطولة بأنهم «فضحوا سرًا» والمناداة بمساورة أو منع تدريسيه، وبيلأهم اللخر إذا ثقت هذه المصادر، وهو اتجاه بغيض يجب أن نستأصل شافته قبل أن نعود إلى «محاكم التفتيش» التي تعمل على حرق الكتب.

إن الذين كتبوا عن كتاب رودنسون أو «آيات شيطانية» أو غيرهما لم يقرأوا أي منها، وإنما يتذمرون منها مناسبة لرفع العقيرة بالصراخ والشكوى لصلحتهم لا لصلحة الإسلام أو حتى الطلبة والدفاع عنهم كما يدعون.

ثم ما هذا الخوف الذي بات يستشعره المسلمون كلما صدر رأي يخالف العقيدة؟ ولماذا كل هذه الحساسية المفرطة تجاه آراء تهاجم أو

ووجهة نظر مختلفة بالنسبة للكتاب الذي قرأه منذ ٢٥ عاماً، ويرى أنه من أكثر الكتب التي كتبها مستشرقون أجانب غير مسلمين عن محمد (ص) تعاطفاً معه «لدرجة أنه عندما يسألني أجنبي عن سيرة موضوعية للنبي اقترح عليه قراءة هذا الكتاب».

ويضيف: أن يكون هناك مجموعة من الناس تعتقد أن كافة الفرق يجب أن يتحددوا عن النبي بطريقة معينة فهو أمر غير منطقى وغير عادل.. فمكسيم رودنسون معروف لدى كافة الذين يتعاملون مع كتب المستشرقين بأنه أكثر هؤلاء إنصافاً وتعاطفاً مع النبي وتقديرها للحضارة الإسلامية من خلال ما كتبه عن الصراع العربي الإسرائيلي ومقاله الرائع الذي صدر به كتاب «تراث الإسلام» عن نظرة الغرب إلى الإسلام وكتابه الأروع «الإسلام والرأسمالية».

ورغم أن هناك بعض الكتب التي تناولت سيرة النبي بشكل أعمق مثل كتاب «محمد في مكة» لمونتجمري بوت أو ما كتبه فرانس ببول إلا أن ما يميز كتاب رودنسون من الآخرين هو أنه يمكن أن يقرأه غير المتخصصين بلغته الرشيقية التي تجعله أكثر جاذبية وسحرًا شأنه في ذلك شأن كتابة الفرنسيين

بمرجعية السلطة الدينية النفعية «إننا نناشد السيد رئيس الجمهورية التدخل فوراً لتحقيقه مطالب شعبه».

والحقيقة أن هذا الخطاب الإرهابي المتعالي يؤثر تأثيراً سلبياً، لأن الطلبة حينما شرعوا في كتابة بيان يدافعون به عن حقهم في المعرفة وفي قدرتهم على التعبير استخدمو خطاباً دينياً بدورهم وتسلل خوفهم على أستاناتهم الذى وضعه «خطاب الإرهاب» موضع المذنب فراحوا يدافعون عنه.

وقدموا اقتراحاً - يعكسون به حسن توايدهم أمام المؤسسة الدينية - بعرض الكتب «التي على شاكلة كتاب مكسيم رودنسون على دار الإفتاء المصرية والأزهر»، وإن أكدوا أن هذا هو الحل لا المصادر والمنع.

ولعل «عربيضاً الوشاة» التي رفعت إلى صلاح منتصر أيضاً كان لها نفس التأثير حيث إنها أعطت انطباعاً لكثير من الطلبة بأن هناك «مؤامرة» ضد الإسلام والدين أثارت سخط الجميع على المدرس والكتاب. وهذه نتيجة طبيعية «للفوضى» الذي لا يستطيع إنتاج حوار على أي مستوى.

ولكن الذين حاولوا النظر إلى الأمر بموضوعية اختللت مواقفهم. لاحقاً ومنهم مثلاً «ريهام شبل»

حتى تتضمن نظرية موضوعية أو تبرز حقيقة تاريخية. إن هذا يدل على عدم يقين هؤلاء بم坦ة الدين أو أنهم لا يمتلكون من العلم ما يمكنون به من مواجهة الرأى المخالف بطريقة علمية، وإنما الاستعانت بالسلطة من أجل قمع الرأى الآخر والمصادرة من أجل عدم انتشار الفكرة التي لا يرضون عنها. وهذه ظاهرة لا تفسير لها غير خلو جعبتهم من العلم المطلوب لمجابهة الرأى الآخر.

وقراءة خطاب جريدة «الشعب» يعكس بوضوح ما أشار إليه حسين أمين سواه باستخدام عنوان «الفرنسي السافل» والكافر والصهيوني أو تقسيم الأمر إلى حزبين «قدمتنا الدليل على صهيونية رودنسون فإذا أصررت على الانحياز له فنحن منحازون لرسول الله من قبل ومن بعد».

حزب رودنسون وحزب الرسول!! ناهيك عن ثبرة التعالي والتهم والساخرية ولن الحقائق والتشكيك في خطاب الطلبة وتعيد الأخطاء اللغوية به واستخدام مرادفات مثل «الاستهبال» و«يا سفلة».

مما يعكس «مستوى» الخطاب الذى لا يحتاج إلى تعليق. غير أن المدهش أن هؤلاء القاشيين لا يتورّعون عن مغازلة السلطة التي يفترض إنهم يقلون منها موقفاً مفاداً ليقينهم

بحث. بالإضافة إلى أن المادة هي «تاريخ شرق أوسط» ولا يمكن بالتالي أن يكون الكتاب هو المقرر، وإنما هو جزء مرجعي. بالإضافة إلى أن المدرس الفرنسي لم يختلف أو يخترع شيئاً جديداً، فالكتاب موجود بالكتبة منذ فترة طويلة، ثم إنه كان دائماً يعطينا مساحة مطلقة للتعبير عن آرائنا دون أن يفرض رأيه في الموضوع. وقد أخبرتني أحد الزملاء بعد قرائته للكتاب، إنه استفاد جداً منه وأنه سيدفعه لقراءة كتب أخرى كثيرة. واحتياط موضوع الآداب في الواقع يجعل الأشخاص متخصصين وغيريين للرد بشكل موضوعي ومنطلق.

وتضيف أميرة: قبل ذلك كنت أقابل أجانب من جنسيات مختلفة وهم غير مؤمنين وبالتالي غير مصدقين بالقدسية ويعتبرون الإسلام «حركة» تاريخية عربية وكانت مقتضعة إنه لابد من مواجهتهم والرد عليهم. لذلك لدى قناعة بعدم جدوى التموقع. بالعكس على أن اقرأ كل شيء، وأخذ وقتى فى البحث عن المجتمع المناسبة. والشخص الغربي الذى يتناول مثل هذه الموضوعات يتناولها من وجهة نظر أو منظور غربي بحث ولذلك على القارئ أن يكون لديه وعي بهذه وعلى كل حال فإن «الشعب» جريدة غير موضوعية

الطالبة بالجامعة الأمريكية - وهى فتاة محجبة بالمناسبة - التي تقول: إن الخوف من الكتاب هو خوف غير مبرر، ويعكس عدم ثقة هؤلاء الخائفين في معتقداتهم وقلة يقينهم فيما يعتقدون. وهناك كتب كثيرة تناولت التسلسل التاريخي للإسلام من وجهات نظر مختلفة، وعلينا أن نقرأ كل هذا ونستوعبه حتى نستطيع أن نفهم ونمتلك وجهة النظر المنطقية في الدفاع عن معتقداتنا.

وترى أن المدرس الفرنسي هو ضحية وكبيش فداء لأن هذه الواقعة ليست الأولى سواء في الجامعة الأمريكية أو غيرها.

وهناك «بروفيسيرات» يهاجمون الإسلام حتى بدون الرجوع إلى كتاب ليس فقط في الجامعة الأمريكية وإنما حتى في الجامعات الأخرى ولكن لا أحد يعرف عن ذلك شيئاً لأنه لا يتم تصعيد الموضوع إعلامياً، وهو ما ذكرته صحيفة «الكافلة» التي تصدرها الجامعة.

وتقول «أميرة عبد الحليم» تدرس العلوم السياسية بالبرنامنج الفرنسي إنها عندما قرأت مسحيفة «الشعب» أدركت عدم موضوعية التناول وجود مغالطات كثيرة، أولها إنه لا توجد لدينا مقررات، وإنما توصيات بالقراءة لعمل نقد أو

مناقشة ما يكتبه وتكون وجهة النظر عنه.

ويضيف العالم؛ والجريمة الأكبر هي استبعاد الكتاب ثم محاسبة الأستاذ الفرنسي.. فهذه جرائم ترتكب ليس فقط في حق الثقافة وإنما بالأخص في حق الديمقراطية التي نطالب بها والتي تتضمن حرية الإطلاع إلا أن ذلك في ظني هو جزء من الحصار الفكرى المفروض الآن، والذى من نتيجته وجود أربعة صحفيين خلف جدران السجن لأنهم «انتقدوا» أوضاعاً معينة. وهذه حالة غير مسبوقة ولا توجد في أي مكان في العالم:

أن يسجن صحفى لأسباب مهنية. ياختصار إن ما يحدث هو عودة للفاشية التى قد تؤدى لاحقاً إلى حرق الكتب. لذلك نحن ندعوه إلى حرية التفكير إلى أقصى حد وحرية الاختلاف، وبدون ذلك لن تكون هناك حياة ثقافية، وبالاخص حياة جامعية.

في أغلب ما تتناوله وهى نتيجة توصلت إليها من خلال بحثين أعددتهما سابقاً أثناء دراستي.

وهكذا تمس وجهتا النظر السابقتان «رونحا نقدية» تتصور إنها لا يمكن أن تنتج عن تصورات دوچمائية مدرسية تلك التي تحاول أن تفرضها بعض الخطابات الدينية، والتي لو تم تعميمها - كما يقول الكاتب والناقد محمود أمين العالم - لحرقنا مئات الكتب التي تختلف مع أصحابها.

ويؤكد محمود العالم إن رودنسون هو كاتب معاد للصهيونية ومتعاطف مع العرب ولهم وجهات نظر في الأديان وليس الدين الإسلامي فقط. وهو عالم محترم وبباحث في تاريخ الفكر العربي السياسي والفكري والفلسفى ويتميز بأبحاثه بقيمتها وعمقها. ومن الخطأ اتهامه باتهامات جزافية لأنة ماركسي أو غيره وإنما يجب

فى العدد القادم :
كتاب روننسون وقراءة فى سجال دائرة
د. أنور مغبث

ق

قضية

التعليم في مصر.. إلى أين؟

د. سونيا حجازى

أصبحت الجامعات الأمريكية مشار جدلمرة أخرى هذه المرة ضد المستشرق الفرنسي "ماكسيم رودنوسون" وهو إحدى الشخصيات المعروفة في مجال الاستشراق الأوروبي وعلم اجتماع الأديان. وقد نشر في سنة ١٩٦١ كتابا حول تاريخ حياة الرسول يعنوان بسيط هو "محمد" ومنذ ذلك الحين والكتاب متوفرا في المكتبات ويعتبر جزءا من البرنامج الدراسي ل التاريخ الشرقي الأوسط.

طلب مدرس تاريخ شاب من تلاميذه أن يكتبوا عرضا تقديما للكتاب الذي وقع في يد أسرة أحد الطلاب حيث اعتبرته مهينا للمشاعر الدينية وهو ما دفع ٤٦ من خريجي الجامعة الأمريكية إلى كتابة عريضة ضد مهوره بتوصياتهم.

بشكل ما وصلت العريضة إلى "صلاح منتصر" بالأهرام، فكتب تحت عنوان «كتاب يجب منعه» يصف الكتاب بأنه من أسوأ الكتب التي كتبت عن الإسلام. ينتقد صلاح منتصر نقرات من الكتاب يقول فيها رودنوسون أن القرآن نتيجة لمرض محمد النفسي الناتج عن اضطراره للزواج من امرأة أكبر منه سنًا لاحتياجه إلى المال وأنه لم يكن مشبعا جنسيا.

بعد مرور يومين اتصل مفید شهاب وزير التعليم العالي بالجامعة الأمريكية وطلب منع تدريس الكتاب أو تداوله في المكتبة فأبدى صلاح منتصر رضاه وسعادته بهذه التطورات وشكر الوزير باسم

ملايين المصريين.

(من أين له مثل هذا التفويض؟). وأخيراً يتدخل المفتى غير أن هذا التدخل ليس إلا بداية الهجوم على الجامعة الأمريكية والفرنسيين. الآن تبدأ الآلية الإسلامية؛ صحيفة "الشعب" تقدم العادلة "المنطقية" بمنظفها الخاص: «كل مستشرق يهودي وكل يهودي صهيوني. روجيه جارودي ليس من حقه أن يقول رأيه عن المذاهب اليهودية في "بلد الحرية" ولكن من حق كل سافل أن يقول ما يشاء عن ديننا».

في عام ١٩٩٨ عام الاحتفال بمرور ٢٠٠ عام على حملة نابليون الاستعمارية ضد مصر. تسامل "الشعب" إن كان هنالك الفرنسيان يريدان إنهاء ما بدأه نابليون وتطلب من الجامعة الاعتزاز علناً. وكل هذا لأن مدرس تاريخ شاب أراد مناقشة كتاب كان متوفراً طوال ٣٧ عاماً مع طالباً. طالب الشعب بوضوح بطرد المدرس من مصر بصفته شخصية غير مرغوب فيها.

بداية فإن ذلك يمثل خطورة على الشخص المعنى وهو ما يعرّفه الصحيفيون فلا يجب أن يضع المرء الزيت على النار خاصة مع محاولات أغتيال بعض أهم المثقفين المصريين (فوج فودة، نجيب محفوظ، مكرم محمد أحمد). ثانياً أن هذا الأمر شديد الإيلان للثقافة السياسية في مصر ولتعليم شبابها. إن الصراع الضمني يلح إلى أسلمة رئيسية بالنسبة للفلسفة العربية المعاصرة وهي القضايا التي ناقشها محمد عابد الجابري مطولاً في بحثه "العقل العربي". إن الإسلام ليس كياناً جامداً كما يقول وكما يقول مجموع المسلمين في جميع أنحاء العالم.

إن التاريخ العربي كان دائماً تاريخاً متعددًا ولا يملك أحد أن يقدم لنا تفسيراً واحداً له. سواء كان روذنسون أو ناصر قريراً واصل فإيانا نؤيد أن تستمع لكتلهم.

بين الجابری فى عمله نسبة التاريخ يصل إلى أن القیاس والماضی لا يمكن أن يصل بنا إلى "تصح" بخصوص الوقت الحاضر. إن الدينامیکیة تزدهر فقط عندما تلتقي الأفکار والنظریات المتقاپلة . كما يشير الجابری إلى أن التعدیدیة ليست مستوردة أو غریبة عن مجتمعنا وثقافتنا. فالآخرکات الخارجیة عن التیار الرئیسی مثل الصوریة والإسماعیلیة والمعتزولة والشیعیة والخوارج كانت موجودة بشكل دائم في الإسلام وزادت ثراءً بأذکارها التي قد لا تتفق معها.

إن السؤال المركب يدور حول إمكانیة التفكیر المستقل والحریة الفردیة فيما يخص الحكم الفردی على الأحداث التاریخیة والحدیثیة.

إن النقاش الأهم يدور حول التفسیر الفردی المقلل للتصویص الدینیة . والنقطة الجوهریة هي شعار التنوير «قيم ينتفعك». ولکی يفعل الناس ذلك لابد أن يكونوا قادرين على الحصول على المعلومات المتقاپلة. إن التفسیر سابق التجهیز الذي يوفره العلماء له تأثیر على الشیاسة المعاصرة. يرى المفتى أن الطلاب أصغر من أن يقرأوا كتاب "روذنسون" واقتصر أن المدرس كان من الواجب أن يستشيره هو ورجال الدين الآخرين. ولكن هذا ليس دور المدرس في الواقع.. وهؤلاء الطلاب ليسوا أصغر أو أثني من أن يقرأوا ويعرفوا كيف يدرس الإسلام في الغرب، فلا يتبعى الاستهانة

بالشباب المصري.

وإذا كانت كل هذه الأحداث قد بدأت لتعطى الحكومة مظهر المحافظة على القيم الإسلامية في البلد، فعلينا أن نتساءل:

ما الذي سيتذكره المواطنون؟ هل سيذكرون أن الحكومة حافظت على المجتمع والترااث أم أنه سيذكرون أن الجامعة الأمريكية - مرة أخرى - تستهزئ بدينهم؟

لماذا بدأت الحملة في جريدة قريبة من الحكومة وما الذي يؤدي إليه عنوان جريدة الشعب «الفرنسي السافل في الجامعة الأمريكية» خلال زيارة الرئيس مبارك لباريس مع مائة رجل أعمال؟ هل سنقدم وطننا داتنا كوطن لمنع الكتب ومصادرتها؟

كما نرى في دول عربية أخرى كلما قدمت الدولة أفكاراً أصولية يكن الأصوليون داتنا أسبق وأقوى في النهاية إنهم هم الذين ستقوى صورتهم من خلال مثل هذه التصرفات وليس الحكومة.

* د. سونيا حجازي: باحثة في مركز دراسات الشرق الأوسط المعاصر ببرلين.



ق

قضية

خطاب مفتوح إلى الرأى العام

فاطمة بسيونى

تركزت النيسنة والمحاوى خلال الأيام القليلة الماضية في الجامعة الأمريكية حول حادث يتعلّق بمدرس يتم محاصرته وعربيضة شريرة وكتاب. ذلك أن أحد الخريجين ومن وقع معه على العريضة المذكورة يدعون أن المدرس كان يقوم بدعاية معاذية للإسلام من خلال فرضه على الطلبة كتاب يعنوان "محمد" للكاتب الفرنسي مكسيم رودنوسن. كما ذهب الموقعون على العريضة إلى أن الأستاذ يقوم بتدمير عقول الطلبة وادعوا أن كتاب رودنوسن معاد للإسلام.

إن مسبيات الشاكي الشرس وجوشه الجاهلة ليست واضحة قاما، إلا أنه قد اتضح أن رئيس المعرضين لم يكن من طلبة الأستاذ في أى وقت من الأوقات كما أنه لم يتواجد في قصبه وبالتالي فإن أقواليه لا تستند على استئناف مباشر لما يدعى به في عريضته. وهو لم يلتقط قط بالأستاذ . إن اللهمجة العالية لهذه العريضة التي تتجاهل الحقيقة كان لها آثار وخيمة خارج نطاق مجتمع الجامعة الأمريكية حيث أصبح الأستاذ مثارا للأحاديث الخبيثة التي تستند إلى أنصاف الحقائق. ففي عامود بجريدة الأهرام بتاريخ ١٢/٥/١٩٩٨، تم التعرض للأستاذ ومحاكمته وإدانته أمام الرأى العام دون أي تفسير مقنع بل تتجاهل تام لوجهة نظر الأستاذ . وقد تطورت الأمور بدون أي منطق مقنع وأدت إلى وضع لا يطاق مما حث الحكومة على تقديم شكوى للجامعة الأمريكية وبالتالي تم التخلص من كل

نسخ الكتاب التي كانت موجودة بمكتبة الجامعة.

أما عن الأستاذ صاحب الموضع، فهو يحاول من تاحيته أن يحافظ على كرامته الإنسانية في مواجهة المستبرئين الجماعية التي تتفضل عليه. إن الأحداث التي أدت إلى هذا الوضع تذكرنا بن يتسمون بمشاهدة تشريح الجثث بينما أصبح النطق والتفكير المتأني مكانه في متحف الذكريات. وإنني لأشعر أنه من الجبن والخيانة للصدق أن غافل عن الخوض صراحة في هذا الماء الطالع الهائل من الأكاذيب والأقاويل التي يحاصر هذا الشخص.

إنني باعتباري طالبة سابقة لهذا الأستاذ استطيع أن أشهد بكل ثقة أنه لم يقم أبداً وتحت أي ظرف من الظروف بالتفوه بأى معانٍ معادية للإسلام، كما أنه لم يحاول قط فرض وجهات نظره على الطلبة وعلى العكس من ذلك، فإن هذا الأستاذ قد أبدى دائماً موضوعية فائقة واجتهاد في خلق جو من البذر الذين كرسوا حياتهم ل Natha'ah ككل أشكال التمييز والظلم. لقد عاش في هذا البلد ما يقرب من عشر سنوات كما أنه يتحدث لغتنا العربية بطلاقة، وهو غوّاظ للأوروبي المستير الذي يتعاطف إلى حد بعيد مع العرب. صحيح أن تعاطفه مع الإسلام ومع المصريين ومع الفلسطينيين قد استقر كثيراً في التمحورين على الغرب الذين يرفضون الاعتراف بكل ما يتضمنه " الآخر" من سمات بالغة التعقيد. وبالتالي فإن مجرد التفكير أو التلميح بأن هذا المريء الشاب يمكن أن يكون قد دخل في جدال معادي للإسلام ليس فقط أمر يبعث للسخرية بل يمكن اعتباره من قبيل الإهانة. وبينما لي أن هذا النوع من الاتهامات التي سمعناها في الآونة الأخيرة يصل إلى حد التهديدات والهلوسة.

ينبغي أن أوضح أن الأستاذ كان قد طلب من الطلبة إعداد مراجعة نقدية لكتابين وهما: "محمد" للكسيم رودنسون وكتاب «المروب الصليبية» كما يراها العرب، لأمين معلوف. ويعنى ذلك أن الطالب عليه أن يستنتاج اتجاهه الخاصة التي تتمشى مع فكر الإسلام. ففي آخر الأمر يؤكد الإسلام على قدرة الإنسان على التمييز بين ما هو صحيح وما هو خاطئ. كما أن واجب المسلم أن يقرر بنفسه ما هو صحيحة وما هو خطأ حيث إنه لا يوجد وسطاء بين الله سبحانه وتعالى وال المسلمين. إن الإسلام ينادي بحرية التفكير.

بالإضافة إلى ذلك فإن الكتاب كان ضمن كتابين للمراجعة ولم يتم التعامل معه على أنه كتاب مرجعي أساسى يجب على الطلبة استقاؤه. معلوماتهم منه كما أدعى ذلك كذباً عريضاً خرجي الجامعة وما استتبعها من ادعاءات مماثلة في الصحافتين المحلية والاجنبية. هناك أمر آخر تم تناسيه خلال هذه الجولة الحميمية التي تبنتها الصحافة ومجتمع الجامعة الأمريكية وهو أن هذا الأستاذ ليس مسئولاً شخصياً عن توافق هذا الكتاب بالذات أو توافق أي كتاب آخر في مكتبة الجامعة الأمريكية حيث ظل الكتاب المذكور على أرشف المكتبة لفتره طويلة تعدد إلى يوم إصداره.

إنني لا أشعر بأى حرج في مطالبتي هذه برفع كل الاتهامات الباطلة عن الأستاذ أما فيما يتعلق بكتاب "محمد" للكسيم رودنسون، فإن لدى بعض التعليقات: إنني اعتقاداً شخصياً أن مؤلف كتاب

"محمد" لديه فهم مغلوط للإسلام، ذلك أنه حينما يلمح إلى أن الرسول صلى الله عليه وسلم هو صانع الإسلام فإن معنى ذلك ضمنياً أن ما ندافع عنه ونؤمن به باعتبارنا مسلمين ليس في الواقع كلمة الله وبالتالي فإن الاستنتاجات التي ذهب إليها تتم عن عدم فهم قاطع للإسلام.

المسألة الآن هي كيف يتعامل الإنسان مع موقف مثل ذلك: هل يتم التغاضي عنه وتتجاهله، أم أن علينا تحليله والتعامل معه بنظرة نقدية؟ إن تبني وجهات نظر الآخرين والانضمام إلى طابور المستثيرين ليس المدخل الملائم ولا يمكن أن يؤدي هذا الموقف إلى اكتساب الشفافة والعلم. وعلى أية حال فإنني لا أجد مبرراً لإدانة أستاذ رفض أن يقدم وجهة نظر خاصة في الكتاب داخل الفصل وطلب من تلاميذه إعداد قراءة نقدية للكتاب. إن الدراسة الأكاديمية لا تعنى تدريس النظريات الخامسة، بل إن وسالتها تكمن في تعليم كيفية تقييم الواقع والوصول إلى استنتاجات. إن مشتوليتنا في المنظقة العربية الإسلامية هي التعامل النقدي مع الأسطير وسوء الفهم الذي يحيط بالإسلام. وإخفاء كتاب السيد رودنسون لن يصل بنا إلى أى شيء. فكيف لنا أن نتعلم إذا لم نكن قد قرأنا ووصلنا إلى استنتاجات وعرفنا كيفية التغلب على هذه الأقاويل؟

وفي النهاية أكرر أننا قد أنفطنا كثيراً في حق هذا الأستاذ الذي يجب أن يرده إلى اعتباره حيث تعرض إلى الأقاويل والإشاعات المفرضة التي أدت إلى تدهور وضعه. كما أنه قد آن الأوان لأن نتعامل بطريقة موضوعية مع الأدبيات التي تسيء الفهم بالإسلام. رعا لا تكون الجامعة الأمريكية هي المكان الأفضل لاستضافة هذا النوع من التصرير، إلا أنه يجب إيجاد مساحة تكون بمثابة ملتقى مناسب للتعامل السليم مع مثل هذه الموضوعات.



بيان من الطلاب

السيد / رئيس التحرير المحترم
بعد التحية

طالعتنا الصحف المحلية في الأسبوع الماضي موضوعات عديدة حول كتاب "محمد" للمكاتب الفرنسي مكسيم رودنسون الذي كان يدرس في الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

نود إخاطة سعادتكم أننا نحن الموقعين أدناه الطلبة الذين أعطى لهم هذا الكتاب لنقد وتسليميه منذ عشرة أيام. ونحن هنا لا نود إلا أن نوضح الأمور ونعطي كل ذي حق حق، حتى لا يُقال عنا أننا ساكتون عن الحق والساكت عن الحق شيطان آخر. قال تعالى «يا أيها الذين آمنوا إن جاءكم فاسقٌ بِنَأْيٍ فَتَبَرُّوْاْ فَمَا فَعَلْتُمْ نَادِمِينْ» صدق الله العظيم.

بساطة شديدة، كان من المقرر علينا في بداية نصف العام الدراسي الحالي أن نقرأ كتابين: الأول هو كتاب مكسيم رودنسون، والأخر كتاب يتحدث عن الإسلام وسيرة حياة محمد صلى الله عليه وسلم، وكانت هذان الكتابان عربى، أوضح لنا أستاذنا أن علينا كتابة ملخص صغير عن كلا الكتابين وأيضاً كتابة نقد يتراوح ما بين ٥ إلى ١٠ صفحات أيضاً عن كلا الكتابين. ولكن نظرًا لضيق الوقت وتحت إصرارانا نحن الطلبة تم إلغاء الكتاب الثاني لأننا كنا قد بدأنا في قراءة كتاب مكسيم رودنسون. كان القصد من إعطائنا الكتابين، قراءة ما كتبه كتاب ليسوا عرباً أو مسلمين وأيضاً ما كتبه كتاب عرب ومسلمون عن حياة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعن الدين الإسلامي. عند قراءتنا لكتاب مكسيم رودنسون لم نكن نحتضن أو تهديد من قبل مدرس المادة، بل على العكس. كنا في غاية السعادة لإتاحة الفرصة لنا للرد على هذه الأفكار الضالة والمزاعم الباطلة التي كتبها أهداه الإسلام والسلام وأعداء الديانات الإلهية السماوية كلها. قال صلى الله عليه وسلم «من رأى منكم منكراً فليغیره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه، وذلك أضعف الإيمان» صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم.

فالاكياذب والافتراضات الباطلة في كتاب مكسيم رودنسون أمر لا يختلف عليه اثنان، وهو ما أدركه جميع الطلبة عند قراءتهم لهذا الكتاب، وهذا ما جعلنا نرد على هذه الافتراضات في نقدنا لهذا الكتاب. ولكن الفرصة لم تتع لنا لتسليم هذه الافتراضات والسبب واضح وهو قرار وزير التعليم العالي بوقف تدريس كتاب مكسيم رودنسون في الجامعة الأمريكية. إننا كطلبة نقترح عرض جميع الكتب التي على شاكلة كتاب مكسيم رودنسون على دار الإفتاء المصرية والأزهر الشريف لكي يقوموا بالرد على هذه الافتراضات والمزاعم، ومن ثم نشر هذه الكتب، ملحقاً بها الرد الصادر عن دار الإفتاء المصرية والأزهر الشريف، وليس منع هذه الكتب من التداول مطلقاً. نحمد الله إننا في بلد يحافظ على الدين الإسلامي والسيرة النبوية مثل باقي الدول الإسلامية، ولكن ماذا يفعل المسلمون في البلدان الأخرى عندما يواجهون مثل هذه الكتب؟ إن من واجبنا كمسلمين الرد على هذه الأكاذيب ليس محلياً فقط بل دولياً أيضاً. في الختام، نود توضيح أن ما تعرض له أستاذنا وهو أستاذ مادة تاريخ المجتمع العربي من إيهات وشتائم هي حكم غير عادل تجاه هذا الأستاذ. يعلم الله إن هذا الأستاذ لم يقل كلمة واحدة ضد ديننا أو رسولنا أو أنه حرضنا على فعل ما لا نرضى. بل على العكس لقد أعطانا أسماء مراجع إسلامية مثل السيرة النبوية للأخذ منها لمساعدتنا في كتابة نقدنا. وهذا الأستاذ على استعداد تام لشرح موقفه، الذي اتسم بالحياد طوال العام الدراسي، أمام الجميع. الرجال من حضرتكم نشر محتوى هذه الرسالة على صفحات جريدةكم الغراء، والتي عرف عنها الصدق والحيادية وذلك ليس إلا لتوضيع الأمور وإعطاء كل حق حق.

وشاكيين حسن تعاونكم

طلبة مادة تاريخ المجتمع العربي

بالجامعة الأمريكية
بالقاهرة

* قدم طلبة مادة التاريخ العربي بالجامعة الأمريكية هذا البيان إلى جريدة "الوفد"، ولكنه لم ينشر بها. (آدب ونقد)

ق

قضية

حول استخدام كتاب «رودنسون» في الجامعة
الأمريكية بالقاهرة:

أثر وتفاعل بمصر

ديدييه مونسيو

مدرس تاريخ الشرق الأوسط - الجامعة الأمريكية بالقاهرة

من الصعب الكتابة اليوم بخصوص قضية كان لها من الأثر ما تسبب في حرب كلامية حادة، حيث وجدت نفسها وبالرغم من في قلب عاصمة ذات أبعاد متعددة. ترجع هذه القصة إلى شهر فبراير عام ١٩٩٨، حينما طلبت من الطلبة عرضًا تقديماً لكتاب «محمد» (المستشرق الفرنسي رودنسون الذي طبع في السبعينيات) الذي يدخل في نطاق مادة التاريخ العربي التي أدرتها في الجامعة الأمريكية بالقاهرة في الفصل الدراسي فبراير - يونيو ١٩٩٨، وكان الهدف قراءة دقة ونقدية للنص، مما أدى إلى اندلاع أزمة مابينه وأربد هنا أن أجواز الانفعالات والإدعاءات والاتهامات الأخرى لإلقاء الضوء على حقيقة هذه القضية ذات التأثير القاسي على نفسى.

لم يسمح المناخ العام في البنية لاعطاء،رأي، لكن حان الوقت لإرجاع الأمور إلى نصابها وتوضيح لماذا اختارت هذا الكتاب، ولعله من المؤسف أن ذلك لا يعود أن يكون تلاعباً من بعض خريجي الجامعة الأمريكية، فقد اختارت مجموعة منهم بشكل متعمد تحريف الحقائق وتقديم معلومات خاطئة إلى الصحافة، مما أدى إلى تداعي الأمور بشكل مبالغ فيه. فعلى المستوى العام كان سوء الفهم يطفى على الموضوع، حيث إن بعض وسائل الإعلام بلغ بها الاستخفاف وعدم الالتزام في معالجتها للقضية إلى التشهير دون تقصي دقيق للحقائق. وأتفى أن لا يعاني إنسان ما عانيته

من جراء حملة التشهير التي كنت ضحيتها منذ أسابيع، دون أى دليل أو أساس من المعلومات الصحيحة. ولقد فضلت أن لا أقوم بشرح المسألة إلا بعد أن تهدى العاصفة، فكل ما ينصب عليه اهتمامي الآن هو توضيح الأمر، مرتکرا بذلك على الحقيقة الأساسية.

مادة التاريخ العربي . الفصل الدراسي ربيع ١٩٩٨

بدأت في الشتاء الماضي تدريس الكتاب المقرر من الجامعة الأمريكية لمادة التاريخ العربي، والمعنون «نظرة عامة على التاريخ العربي» الذي قام بتحريره كل من الكاتبين الأمريكيين وزير GREEN WESS دراسة نقدية لكتب أخرى في الموضوعات المذكورة نفسها. لما اخترت أعمالاً قتل آراء مختلفة من ومستند الامتحان للمادة على هذا الكتاب.

يحتوى البرنامج الخاص بمادة التاريخ العربي على العناوين الآتية: العصر الجاهلي، الرسالة الحمديّة، الفتح الإسلامي، تاريخ الدولة الأموية، تاريخ الدولة العباسية... إلخ. كذلك يطلب الأستاذ دراسة نقدية لكتب أخرى في الموضوعات المذكورة نفسها. لما اخترت أعمالاً قتل آراء مختلفة من بينها كتاب «محمد» لروبنسون، «الحروب الصليبية من وجهة نظر العرب» لأمين معلوف.

أما الكتاب الأول فهو موجود في مكتبة الجامعة منذ سنة ١٩٧١، وتتوافق منه أربع نسخ. وقد استخدم عدة مرات في مواد العلوم الإنسانية بالجامعة الأمريكية، فالكاتب هوباحث ومستشرق معروف في مجال الدراسات الأكاديمية، وتدرس أعماله فيأغلب الجامعات على مستوى العالم.

ولقد شرحت للطلبة في بداية الفصل الدراسي بوضوح شديد أن هذا الكتاب صعب وعكّن أن يُصلم ويخرج مشاعرهم، وأضفت أن كتب المستشرقين في بعض الأحيان تثير السخط عند تناولها بالتحليل والتعليق، لكن على مستوى الدراسة الجامعية يجب أن يكونوا قادرين على قراءة أعمال يختلفون معها جذرياً في وجهة النظر، كما حدّدت بدقة ما يجب أن يتضمن عليه العرض التفصي للكتاب في ثلاث نقاط:

- ١ - عرض موجز للأفكار الرئيسية التي يحتوى عليها الكتاب.
- ٢ - التركيز على بعض النصوص أو القضايا الأساسية فيه.
- ٣ - تعليق نقدى من وجهة نظر الطالب.

فالقسمان الأول والثاني يوضحان لي أن الطالب قرأ الكتاب، أما القسم الثالث فهو يعد صلب العمل بحيث يُطلب فيه دراسة نقدية لأفكار المؤلف. تعليماتي كانت أكثر من واضحة، وقد قمت بتكرارها مراراً على الطلبة داخل المحاضرة وخارجها، وشرحت أيضاً أنتظار كل أشكال التعليق والنقد الذي يمكن أن يصل إلى دافع الكتاب، وقلت لهم وفقاً لتعبير شعبى فرنسي «يمكنكم قتل الكتاب»، وهدم حجمه كلها. كما شرحت أن عليهم الرجوع إلى مصادر ومراجع أخرى حتى يستطيعوا قراءة الكتاب قراءة عميقة ونقدية، وكتبت على السبورة السيرة التبوية، ومصادر التراث الإسلامي وكتاب «حياة محمد» للدكتور محمد حسين هيكل وكذلك كتاب المستشرق الإنجليزي (M. WATT).

تقرر هذا البحث منذ شهر فبراير الماضي وفوجئت في ٥ مايو ١٩٩٨ بأن هناك شكوى رسمية،

موقعة من بعض المخربين (الذين لم ألتقط بهم أبداً) تستند إلى وقائع مغلوطة وأخطاء، ليس لها أساس من الصحة لما حذر نعلاف في الفصل، حيث تضمنت، ليس فقط تحريراً للوقائع، بل شملت اتهامات خطيرة تهمي بالترويج لأنكار ضد الإسلام ولمحاولة هدم معتقدات الطلبة عدنا من خلال اختياري لهذا الكتاب. ولم يكتفوا بهذا التذر، بل أطلقوا شائعات في حرث الجامعة بأنني أهنت النبي محمد في المحاضرة، وحاولت فرض أنكار الكاتب على الطلبة. وكل هذه الأكاذيب والتهم طبعاً تتنافى مع معتقداتي وأخلاقي.

تجارب وملامح شخصية:

هذه القضية الخطيرة جعلت من اسمى، وسمعتى، وزواجتى موضوع اتهام، والأسوأ من هذا، ما تعرضت له من إهانة هوبي والقيم التي اعتنقتها، والتي من أجلها أحرص على وجودى بمصر، لذلك أود أن أوضح هنا بعد من حياتى:

أنا شاب فرنسي.. عشت أغلب سنوات نضجي في مصر، وأعتقد أن مدى ارتباطي واندماجى في هذا البلد الذى أحبه ولازلت مستمراً في التعرف على شعبه، وعاداته وقبمه، وتراثه، وتاريخه الشرى، يؤكد إخلاص مشاعر الذين يعرفوننى أو القريبين مني الذين لم يشكوا لي أبداً حتى في تلك الأيام القاسية، ومجرد الشك في عاطفى واحترامى لمصر هو جرح عميق لشخصى..
لقد تكونت عاطفى تجاه مصر هنا على أرضها، منذ اللحظة الأولى لإقامتى التى كانت محددة بفترة قصيرة لكتها امتدت.

يرجع اهتمامي الشخصى بالعالم العربى والإسلامى إلى فترة الطفولة، حيث ترعرعت فى ضاحية شعبية توجد بها أعداد كبيرة من جماعات مغاربية وبالأخص جزائرية. حيث تعرفت على أناس آخرين لهم لغتهم وعاداتهم ومرجعياتهم ومحاربهم المختلفة، ثم أصبحت بصدمة عند اكتشافى للعنصرية التي يتعرض لها هؤلاء، السكان الذين يشاركونى فى المدرسة، والسكن، واللعب، وكانت تلك هي نقطة البداية لتلك العاطفة التى أملأها تجاه العالم العربى والإسلامى.

ولعل من الذكريات البالغة الآثر والدلالة فى حياتى أتنى شاركت فى الشهادتين مع بعض الشباب العربى فى فرنسا فى حركة مناهضة للعنصرية ومحطالية بالمساواة فى الحقوق، وكان أحد دوافعى هو القلق الشديد إزاء الممارسات العنصرية فى فرنسا ضد العرب والمسلمين.
أما فيما يخص المسألة الإسلامية فى فرنسا، فلقد كنت دائم الدفاع عنها على المستوى العام، كما رفضت طرد البنات المحجبات من المدارس، ودافعت عن حق بناء المساجد فى فرنسا، وكانت من المؤيددين لتأسيس هيئة تحيل المجموعات المسلمة لكي تهتم بالشئون الخاصة للمسلمين فى فرنسا (مثل اللحم الحلال، وتحديد بداية شهر رمضان، مروراً بالتعليم الدينى.. إلخ)، كما أتنى لم أكتب أبداً عن الدعوة لضرورة الحوار بين أوروبا والعالم العربى/ الإسلامى، فضلاً عن أتنى من مؤيدى القضية الفلسطينية. كل هذا أثار أهل بلدى من الفرنسيين على.

ولقد اشتراك فى ندوة الحوار الأدريوى/ العربى التى نظمتها الجامعة الأمريكية، وارتکب بعنى على مواجهة العنصرية ضد المغاربة فى فرنسا، وبخلاف ما يقال فى بلدى برهنت على أن العنصرية

ليست نتيجة صرفة اندماج المهاجرين المغاربة في المجتمع، بل رفض عدد كبير من الفرنسيين لوجود هؤلاء المهاجرين في مجتمعهم.

إن تجربتي الحياتية في مصر جعلتني أرى أنه على الفريبيين المقيمين في مصر والمنطقة أن يقيموا حسراً بين الثقافتين وأن يعملوا على تقويتها لواجهة الأحكام المسبقة والصور النطية الموجودة للألف في العقل العربي. كما يجب أن يشاركونا في بناها، فهم صحيح ومتبادل، وذلك من خلال أفكارهم وتحليلهم للعالم العربي والإسلامي، ولقد كانت حياتي الشخصية والمهنية في مصر منذ تسع سنوات شاهداً على هذه الرؤى.

العملية التعليمية والمنهج النقدي

ماذا فعلت إذن؟ كمدرس في جامعة، قمتُ باختيار عدد من الكتب الموجودة في المكتبة، وطلبت من الطلبة عرضاً لقراءة نقدية للمضمون والإشكاليات، فطلب قراءة نقدية لأعمال معروضة في مكتبة الجامعة لا يعكس بالتحديد اتجاهات المدرس ولا حتى أفكاره، والهدف من قراءة أي كتاب هو تقويم نقدى لمحوارها، وهذا يعني بالنسبة للطلبة لقراءة جيدة للعمل ومحاولة الرد والنقد والتتعليق على الأفكار التي تطرحها هذه الكتب، مما يجعلهم مؤهلين في النهاية لعمل نقدى فعال.

إن مهمتى كمدرس هي تشجيع الطلبة على القراءة والتفكير وتأهيلهم للقيام بدراسات نقدية قد تصل في بعض الأحيان إلى الرفض الكامل للكتاب، فاعتراضى كان ولا يزال. هو تسليح الطلبة بالقدرة على النقد والتفكير الحر وهذا يعني:

- ١- أن يكونوا على دراية بما يمكن أن يقال عن الإسلام والعالم العربي.
- ٢- فهم الأفكار الأخرى ونقدوها نقداً علمياً.

وكل هذا لا يمكن تحقيقه إلا من خلال القراءة والتفكير والتأمل وتنمية القدرة على النقد الحر. وطبقاً لهذا المنطق، فعلى الطلبة الاطلاع على أعمال متعددة ومختلفة تبني قدراتهم الفكرية وتساعدهم على بلورة وجهة نظرهم الخاصة. وهذا لا يضعف من نسق المعتقدات التي يعتنقونها، بل على العكس تماماً يساعدهم على بناء كفالتهم التحليلية وثقتهم بأنفسهم من أجل الدفاع عن أوضاعهم في سياق توجد فيه أنماط فكرية مختلفة.

ولقد أثبتت لي تجربتي في مصر هذه المرة أيضاً. برغم الظروف الصعبة. أن الطلبة المصريين «أياً كانت اتجاهاتهم» لديهم اعتقادات راسخة وأنكار ومبادئ ثابتة بفهم عميق، وأنهم ليسوا أطفالاً يمكن تغييرهم بسهولة، فهم يقرأون ويفكرون ويناقشون ويقيسون الحاجج والدلائل انطلاقاً من تعليمهم وتقديرهم ومعتقداتهم، وهي علامة إيجابية تدل على القوة، والإيمان الراسخ وعلى حيوية هؤلاء الشباب وجوبية مجتمعهم.

والدليل على صحة ما أقول أن المساندة الأكثر فعالية، حصلت عليها في هذه اللحظات الصعبة من طلابي الحاليين والقادمي.

الخلاصة:

لم أكن أتصور يوماً أن مجرد طلب عرض لقراءة نقدية في جامعة يمكن أن يؤدي إلى هذه الأزمة. وأدرك تماماً عمق الصدمة والألم لدى المسلمين بسبب ما تشر في بعض وسائل الإعلام من تحريف وادعاء، فهم لا يعلمون أن هذه المعلومات مغلوطة وأنها عرضت خارج سياقها.

ولقد أهنت وتعرضت للانتقاد، وأصابني الضرر بشكل بالغ في كرامتي، وزاهري، وسمعي. اتهمت وحوكست وأدانت دون دليل، دون أن تتاح لي الفرصة لتوضيح الأمر. فصحح أن هذا النوع من الافتراض، يمكن أن يحدث في أي مكان من العالم، في فرنسا أو الولايات المتحدة أو أي بلد في العالم، وكثيراً ما تجد مجموعة من الناس يشوهون الواقع، ويقدّمون غيرهم بالشمام ويلوون عن الحقائق.

ولقد أصررت منذ بداية هذه الحملة لا أستخدم كأداة للإساءة للمسلمين والعرب، فلاني رفضت وسأرفض دائماً كل أشكال المساندة من الجهات النصرية والصهيونية وكل من يعادى المسلمين والعرب المصريين بحججة الدفاع عن إثبات الحقيقة، ومن ثم فقد امتنعت بشدة عن كل الاتصالات التي تأتيني من الصحف الغربية حتى لا تؤخذ القضية بمعايير متفاوتة.

هذه التجربة هي أسوأ ما تعرضت له في حياتي على الإطلاق. ففي ظل هذه اللحظات المرهيبة تحت لقى الفرصة النادرة لأنصر عن كثب على أحسن ما في هذا البلد الذي يتمثل في الثقة والمساندة التي تلقيتها من مصريين ومسلمين وعرب ومن مجتمعات ليس لها أية مصلحة خاصة سوى إظهار الحقيقة والدفاع عن العدالة. وأود أنأشكر دون تحديد الأسماء، كل الذين وقفوا بجانبي في هذه المحنة من محافظين وذوي الفكر الديني ولبيراليين ونساء، محجبات وغير محجبات وأولياء أمور وأصدقاء، وعارف جدد قابليهم خلال هذه الأزمة وأثبتوا لي ثقتهم ومساندتهم مما ترك أثراً بالغاً في نفسي.

لقد أثبتت لي رد فعل طلابي الحالين والقادمين أن النهج النقدي، يبقى هو النهج الوحيد القادر على إعداد الأجيال لمواجهة العالم وحقائقه، وأصر على أهمية تزويد هذه الأجيال بالأدوات النهجية والتحليلية التي يجعلهم قادرين على الاستماع والفهم والقدرة على تقد آنكر خاصه تلك التي تعرف ضد عقولهم، وهويتهم وكرامتهم.

أثبتت لي هذه التجربة ثقتي وتفاؤلي بمصر والمغاربة الإسلامية والعالم العربي، وأكددت لي أيضاً أن هناك أناساً لهم إمكانيات عظيمة للمستقبل لا تتحصر فقط في التعليم لكن تستند من قيمهم ومبادئهم وأخلاقهم.

سعد الله ونوس: الواقع والتاريخ في النظر والابداع

نبيل سليمان

تردد في كتابات سعد الله ونوس مفردة الواقع وحيدة، أو مقرونة بصفة – وهو الغالب – فتقدو: الواقع المادي، الواقع الذهني، وبخاصة: الواقع الراهن، وسواء في التحديد النظري والمفرد أم عبر السياق، فدلالة الواقع (بالاتساع وبالوصف) تمضي مباشرة إلى الحاضر، إلى اليومي الراهن، ولذلك تعنى لدى الكاتب مفردات (الحياة اليومية - الراهن اليومي) تماماً ما تعنيه مفردة الواقع: فالواقع لدى سعد الله ونوس هو إذن جسد الحياة.

أما التاريخ فتذهب دلالته مرة إلى الماضي - القريب أو البعيد - ومرة إلى الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل. فالتاريخ لدى الكاتب هو إذن روح الحياة.

ولتن دققت أسلمة كتابات الكاتب مرة في الجسد ومرة في الروح ومرة فيهما معاً، فقد كانت وحدتهما تحكم تلك الأسلمة دوماً، وليس من عزل بين الواقع والتاريخ. ولعله ليس من المصادفة إذن أن تكون (ميدوزا) محقق في الحياة أول نص ينشره ونوس عام ١٩٦٢ في مجلة الأداب، سواء بسؤال السلطة والعلم والفن فيها، أم بفعل السرد في الكتابة المسرحية، ولعله ليس من المصادفة أيضاً أن تصدر مسرحية (الرسول المجهول) في مأتم انتيجرنا - ١٩٦٥ بهذه العبارة: (ما فائدة التاريخ إن لم يكن يسمع لنا بالتنبيء)، كذلك أن تبتديء هذه المسرحية بالبرقة والسمائي حتى تظهر خضرة، ثم

حسن، فتخرس التماثيل، ويتسلل الصبي بعد حين، ثم من حين إلى حين، مخاطباً حسن «يقول سيدى التاريخ: إنك لن تنجو»، ولا يغرس الصبي وصوت «رسالة التاريخ» انتلاع حسن لسان الصبي أو فرمته.

من ناحية أخرى، ويكتسب تاريخ الكتابة وليس النشر، رغم قريهما، بعد أن أسللة الواقع هي ما شغلت المسرحيات الأخرى التي كتبها سعد الله ونوس في مرحلته الأولى التي ختمتها هزيمة ١٩٦٧. وسواء، صبح تلبس بعض تلك المسرحيات بالوجودية التي كانت ناشطة في المناخ الثقافي آنذاك، أم لم يصبح، ففيما عدا سيدوزاً واتيجرونا، انشغلت بقية المسرحيات الأولى للكاتب بالمسؤول والسيد والسجن والتعمير والسعادة والسطح وسواها من علامات وشخصيات العدل الاجتماعية للستينيات، أي أنها انشغلت بخلل الواقع الاجتماعي والسياسي، فشخصت الطبقى في التفير الذي تدوسه الأقدام، والوطني بالمقاومة الفلسطينية إبان بزوغها ومحاولتها العربية، ويسرى ذلك من الطبقى والوطنى، فكانت: (جثة، فصد الدم ١٩٦٣، الجراد، مأساة بائع الدبس الفقير - ١٩٦٤، المقهى الزجاجي، لعبة الدبابيس - ١٩٦٥). ولعل هذا المقطع الذى ختمت به الجمودة مسرحية بائع الدبس الفقير، يشير إلى شواغل ما كتب الكاتب وما لم يكتبه في مرحلته الأولى:

«وفي ضمير الساحة ما تزال هناك حكايات لم تُرُدْ

حكايات عن بائع البرتقال .. عن بائع البصل

عن موظف مصلحة المياه .. عن طالب المدرسة

عن حارس مصنع الكونسيرة .. عن الكسربيرة الجميلة

وطفل الحضانة الذى لم تُحِمِّلْهُ الحدانة.»

تجمل سيرة الكاتب أنه قد توقف عن الكتابة المسرحية فترة قصيرة إثر تلك المسرحيات الأولى، لا تتجاوز السنين. فلعله كان خلالها يتلمس مشروعه المسرحي والثقافي، والذي أسرعت إليه هزيمة ١٩٦٧ فبلورته في هيئته الأولى والخمسة عشر (بيانات لمسرح عربي جديد - ١٩٦٠). وفي الطريق إلى هذه البلورة جات المسرحيتان الفاصلتان. (حفلة سمر من أجل هـ حزيران) (الفيل ياملك الزمان) وستقاولى من بعد، كما هو معروف، نصوص الكاتب ومساهماته الثقافية حتى عام ١٩٧٩، ليختتم بمسرحية (عندما يلعب الرجال) هذه المرحلة الثانية، و يجعلنا ننتظر صته الصاخب قراءة عشر سنوات قبل أن يتابع المرحلة الثالثة التي امتدت حتى وفاته، وتذوقت خلالها كتابته الإبداعية وغير الإبداعية.

عبر هذه العقود الثلاثة، ونيف - بات لسعد الله ونوس مشروعه الثقافي - ومنه المسرحي - الذي نسعى هنا إلى تلمس هاتين العلاقةتين الكبيرتين فيه: الواقع والتاريخ، وأبتدا، بالمستوى النظري فيه، ولعل الرسم التالي لهذا المستوى أن يقى بعض الغرض.

١. (هنا، والآن) هما المفردتان اللتان حدد بهما الكاتب ما يعنيه بـ (الواقع). ففي مجادلته في الاقتباس المسرحي وإعادة كتابة أو عرض عمل مسرحي سابق في زمن ومكان آخر، ليس زمن

ومكان إبداعه الأول، يقول: «إن الإبداعات المتغيرة للنص الواحد وفق تغير المراحل التاريخية، واختلاف البيئة، لا يفسرها إلا طموح المسرحي لأن يكون عمله راهناً، أى فعالاً هنا والآن» (المجلد الثالث من الأعمال الكاملة ص ٧). ويشهد الكاتب في توكيده قصده بتبدل بلادشون لإخراجه طراطوف ثلاث مرات في أقل من خمس عشرة سنة (وفي كل إخراج كان طراطوف يتجدد ويصبح راهناً في تاريخ لا يكف عن التغيير، (م ٣/٣ - ص ٧). وفي مداخلته العائنة لعام ١٩٧٨ والمعنونة بـ (مارق المسرح) يستخدم ونوس المفردتين اللتين يصوغهما عبد الرحمن منيف بعد سنتين في عنوان روايته (الآن.. هنا).

٢ - افتتح سعد الله ونوس بياته لمسرح عربى جديد بمشهد - مقدمة، وجعل له عنواناً إضافياً (مسرح مرآة). وأعلن الكاتب هنا حملة بالمرأة المادية (الواقعية) المفصلة على قد الستارة، والتي يرى فيها كل متدرج نفسه، لتتبدى ردود فعله على اللعبة الكبيرة: الاجتماع.

قبيل ذلك كان قد عزز ما كتبه عن جان لوك غو دار بـ (سينما في مرآة السينما - ١٩٦٧). وبعد ذلك بعقود قال في حواره مع جمعة الخلفي إن المرأة كانت وسيطه الشّالى لرؤية نفسه ورؤيه الآخر في عملية انعكاس مركبة ومزدوجة، كي تكشف ويعوي شقى ثانية العدو واذدواجيته: الصهيوني الداخلي والخارجي : (مجلة الحرية ١٩٩١/٣/٣١ - دمشق).

وكما في مسرحية (الاغتصاب) التي عناها الكاتب في هذا القول ، ستلى المرأة، أيضاً في مسرحية (يوم من زماننا)، إن ركبت فدوى في بيتها المرايا لترى جسدها من كل الجهات دفعة واحدة وبإشراف مقاجن: لكنها رأت كما تقول لفاروق تكتينات تتكرر وتتعاكس في تعقد لا نهاية «وفي النهاية هذه هي الحياة» (م ٢ - ص ٢٣١).

هكذا، من المرأة - المجاز (أو بعبارة الكاتب: المرأة - الوهم) إلى المرأة - الواقع (الحياة بتعبير فدوى) يمضي السبيل بالمسرح والسينما والفن والأدب في سعي دائم ، منذ البداية (مرأة غودار ١٩٦٧) حتى النهاية، فيقطع من الانعكاس الميكانيكي، ويشكل بصيرة جديدة تتحقق في المعيش. وهذا رسم آخر من رسوم (الواقع) الذي سعد الله ونوس، لكنه كالرسام السابق، وكالرسوم اللاحقة، لا يتكامل إلا بعد الخروج من تجزيئية الدرس إلى التركيب الذي أسف عنه مشروع سعد الله ونوس.

٣ - ومن ذلك ما يعده الموقف الصحيح للأديب في بلد مختلف، وهو «الانفاس في الواقع أكثر فأكثر، بدلاً من معاداته، فهمه والتعمق بشكلاه بدلاً من التعالي عليه. تفصيل دور يناسب هذا الواقع بدلاً من توهם أدوار مطلقة ومرتبكة تنتهي بنا إلى الضياع أو القلق» (م ١ ص ٣٨٣). فالأدبي الذي يعي واقعه، ويدرك مسؤولياته في تبديل هنا الواقع، ويحدد دوره دون أوهام، ويعيده عن الملابس الجاهزة، لا يمكن أن تسلكه المروقات وتلجم قوله (م ١ - ص ٣٨٤). إنها بدبيهية في رأي سعد الله ونوس منذ العام ١٩٧٢.

منذ السبعينيات كان ونوس يبحث عن صفة مسرحية ما ، قادرة على الفعل في الواقع الراهن (م ١ ص ٤٥٩) ولthen رأى أنه في نهاية السبعينيات قد بدأ يضيئ (مشروعه)، فقد عاد وهو يصرخ

المشروع من جديد في منتصف الشمانيات، عاد يتساءل: لماذا لا تنطلق من الراهن؟ من وضع متى فجئنا؟ (١ - ص ٤٥٩).

فجعل الأدب والأدب، والمشتق والثقافة في الواقع، كان الهاجس الحار للكاتب على الدراهم.
ولذلك ظل يتساءل «كيف يمكن أن يتحقق المسرح جدواه إذا لم يحيط قرئنته وتحرل فعلا هنا
والآن، فعلاً حققاً بئث وغبي» (م ٣، ٢٧٦).

٤ . ولإضافة السبيل إلى ذلك الموقف الصحيح، وإلى ذلك الفعل المجدى، نرى الكاتب يبتدىء خروجه من الصوت ب النقد نفسه وجبله، كما في مخاطبته لنوري الملاوح: «لا تنس أنتى واحد من جيل من الكتاب أخطأوا خطأ فاحشا حين ربطوا وشكل عضوى بين فعالايتهم الإبداعية وفعاليتهم السياسية» (مجلة الحرية ١٩٨٦/٢٢). دمشق). وفي المقام نفسه يقول أيضاً: «أرى أنا مسئولون وبصورة عينية، عما حدث، لأننا لم تعمق فى رؤية واقعنا، وفى رؤية القوى الحقيقية التى تتصارع وتشكل هذا الواقع. ثم إننا مسئولون أيضاً لأننا لم تتحل بالبنية الكافية لمواجهة الواقع».

ويصل هذا النقد إلى ملأه حين يشخص في قوى اليسار الانسلاخ عن الواقع والعجز عن الفوضى فيه ودرسه، والانتصار إلى الحلم بالتغيير.

٥. ولإضافة هذا السبيل أيضاً، هجوس ونوس بالأيديولوجيا السياسية منذ البداية، حين كان يصرخ مشروعه، كما تجلو محاورته لبرناردورت عام ١٩٦٨، والتي يختتمها برد المرح إلى جوهرة الأيديولوجي، وبأن الأيديولوجي هي بالذات التي يمكن أن تحدد الطريق لرسم الواقع، فيعقب برناردورت: «بالضبط: كل شيء يتعلق بالأيديولوجيا» (م ٣٢١ ص ٢١٥)، أما في الصياغة الأولى للمشروع عام ١٩٧٠ فقد مضى ونوس إلى أن كل أدب، مهما بدا لا لهما في إثبات المضمون الأساسي للأدب، هو في جوهره ذو مضمون وبعد سياسين. ولذلك فالمسألة ليست في إثبات المضمون السياسي للأدب، بل في تقويم الأدب والحكم على تياراته وأتجاهاته من خلال مضمونه السياسي، بالإضافة إلى شعنته الجمالية.

ها هنا ترجع بقية أصداء الستينيات من سورية والبلاد العربية إلى باريس، حيث كان للسياسي وللأيديولوجي ضغفهما الكبير، والذي استمر كذلك طوال السبعينيات. بيد أن سعد الله ونوس لم ينح لهذا الضغط، بل دقت في العارض والأصل منه، وصاغ - كمبعد - مفهوم الشهير في مسرح التسييس مؤكدا على أن القبول : كل مسرح سياسي - ومنه كل أدب - لا يحل المشكلة.

ومن بعد ، عندما خرج من صمته وعاد يصوغ مشروعه نظراً وإبداعاً، ألحـ. كما رأينا على نقد نفسه وجبله، ومن ذلك بالطبع تقدّه لما ترجع في البدايات من أصـاء ضفت الأيديولوجي والسياسي على الإيدياعي، كما في الهاشـنى أضافـه في طبعة أعمالـه الكاملـة (١٩٩٦) إلى ماكتـبه عن عرضـ (النـير سـالـ - ١٩٧١) وهو : كـم كـنا مـتشـدـدين في تلكـ الأيامـ (مـ ٣-٤١٦).

٦. أما الخطوة الأولى بعدما تقدم فهي تشخيص الواقع. ومن مساهمة الكاتب في ذلك تصنيفه

لشكلاً (الواقع الراهن) بالاستبداد والسلطة، وبغياب المجتمع المدني والدمج الاجتماعي، وبالخلاف والتبعة والتجزئة القومية، كذلك: القضية الفلسطينية.

هذه العتانات العربية، والتي لا تفت الأنسن تلوكها، هي ما أدبت مسرحيات سعد الله ونوش على تجسيده منذ البداية، وسواء، بالوثائق فيها أم بالتاريخي أم بالقلب أم بالإعداد أم بالتجربة، وهو ما ستر بعضه فيما بعد، ونكتفي منه الآن بما أجملته مسرحية (يوم من زماننا) في قوله: الواقع أشد قاتمة وفحشاً من قدراتنا التخييلية. كذلك ما أجملته هذه العبارات من محاورته مع نبيل حفار: نحن في منعطف ينبعط ثم ينبعط، أي أتنا لسنا في منعطف تاريخي واحد. إننا في مرحلة تاريخية متقدمة وأحياناً شبيهة بالرمال المتحركة (مجلة الطريق، العدد ٢ ، بيروت ١٩٨٦).

والخطورة التالية قد تكون في ترجمة الموقف الصحيح والفعل الجدى إلى تفاصيل واقتراحات لقد تساملت (يوم من زماننا) عقب ذلك التشخيص للواقع: هل الأفق مسدود؟ وهذا التساؤل يستدعي المستقبل . فالتفاصيل والمقترنات سواء تأسست في (الواقع الراهن) أم في (التاريخ - الماضي)، أم فيهما، إنما تتشدد المستقبل.

وما يرسم سعد الله ونوش من ذلك : الحوار. فما لم يبدأ الحوار الاجتماعي فإن الطريق ستكون مسدودة، والواقع التوتالياري المدجج بالسلاح والمال يلغى الحوار ويهمش الشفافة ويعم الإعلان التقيني والسطحي، ويتتابع وнос هذا الذي خطب به نوري الجراح، فيقدر أننا نسير نحو أشكال من الحروب الأخلاقية، بغياب الحوار والمشققون - كشعريهم - يحتاجون إلى فترة مران على ممارسة الديقراتية وقبل التعديلة واعتماد الحوار. والمشققون أيضاً محظوظون بتقديم شهادتهم على الواقع الراهن، ومحظوظون بالأمل في أن ذلك الواقع ليس واقعاً نهائياً.

تلك هي عبارات الكاتب إيان خروجه من عزاته وصته عام ١٩٨٦ ، حين دعا - كتفصيل واقتراح - إلى قيام ما يشبه الكومونات الثقافية. ويلاح على الكاتب أن تتح لليسان إمكانية تأمل واقعه ومصيره وردود فعله إزاء الواقع، كذلك فرصة تقييم هذا الواقع والاستنتاج.

٨ - كما يتكامل ذلك مع ما سبقه، ويتكمّل أيضًا مع التالي. فالواقع الراهن هو مصدر ثر وأساس للإبداع، لكن استقام (المادة) منه ليس جواز مرور تلقائيًا إلى الإبداع، ففي محاورته مع نبيل حفار يؤكّد الكاتب: «إن النهل من الحياة اليومية وأحداثها ولغتها وواقعها، واتخاذه مادة للعمل، إنما هو أيضًا مشروط بمستوى ومقولة الفنان الذي ينهل منها». كما يحدد ما يعرف مسرحًا ما، في زمن ما ، وفي مجتمع ما ، بالقول الجديد الذي يعكس حقًا هموم هذا المجتمع وهذا الزمن. والجمالي في أنس ذلك القول الجديد.

لم يكن المسرح وحده تعبير سعد الله ونوش عن القول الجديد المستقى من الواقع الراهن والحياة اليومية. بل كانت السينما أيضًا . وهو هو يتوقف مبكراً أمام تغييرية جان لوك غودار في نصب الكاميرا وسط اللحظة التاريخية بكل محليتها وعاليتها . ولن يليث في منتصف السبعينيات أن يشرع مع المخرج عمر أميرلاني مشروع فيلم (الحياة اليومية في قرية سورية) متنبأً أن يذهبها إلى قرية سورية .



ليعيشا فيها فترات ، ويرصدا مشاكلها ومسائر جوانب الحياة فيها، بفرض تصوير حياتها اليومية وثائقياً، وعلى نحو يعكس الملامح الخاصة لتلك القرية وما تكتنفه من المشاكل الأساسية للريف.

وإضافة إلى المسينا كانت مساجلات الكاتب الثقافية ومحواراته وقراءاته للحياة الثقافية تعبرها آخر لاشغاله بالبيومي والراهن والنفي والتغيير، هكذا اتوقف مدققاً فيما خاطبه به كاتب ياسين عام ١٩٧١ من أن المسرح هو الحياة، أو من أن الحياة اليومية لكل فرد منها هي سلسلة من المشاهد السرخية، أو من أن في أعمال كل منا مسرح لا واعٍ، وهكذا دقن في ازدهار الرواية بين منتصف السبعينيات ومتناصف الثمانينيات، فافتقد في هذا الازدهار صورة النسوج الذي يمكن أن يعبر عن تلك المرحلة مما لا يغنى عنها وجود تنفس أو ثبات من الواقع، ولا بعض المواقف التي تتشى بالمرحلة.

وفي إنتاج الكاتب الكبير مما يتصل بذلك، كمحوارته لانطون مقتدى في الحادثة، أو مساجلاته مع نقاد أعماله . أحمد الحمو كمثال . ومع آخرين فيما يتعلق بالمهرجانات المسرحية وأزمة المسرح وسلوك الكاتب والقومية والتطبيع.

٩ . هنا اليومي والراهن يقود إلى البيئي والمحلى . وقد يكون العكس . فالأدب الجيد ينظر وتدرس هو دائماً أدب لصيق بيئية محلية . والأدب الإنساني كان دائماً أدباً محلياً، كلما كان الأدب كذلك أغتنى بعده القومى وبالتالي أغتنى بعده الإنساني . وليس بوسع الأديب أن يكتب في الفراغ ولا أن يستلهم المجردات . بل إنه حتى إن فعل ذلك جرياً وراء وهم العالمية، فإنه يسقط ولا يترك أثراً ذا قيمة . فالأدب الأصيل مرتبط دوماً بيئية محلية . وقدر ما يكون تعبير الأديب عن البيئة أصيلاً وصادقاً فإن أدبه يخص المجتمع ككل، وربما كان يخص الإنسانية (٣ - ص ٣٨٩ - ٣٩١) .

لقد كان هذا الهجس بالبيئي والمحلى مناطق ما قام به وناس من اقتباس أو إعداد . فهو يفسر ظاهرة الإعداد المسرحي جوهرياً ب الحاجة كل مسرح إن إلى تحديد وتوضيح علاقته بيئية ومرحلته التاريخية من خلال تعامله مع التراث المسرحي . ذلك أن كل مسرحية تتبع من بيئه محددة، وتحمل خصوصية هذه البيئة، ما يعني أن فعالية المسرح تضيف أو تضمن حل إذا لم يعرف كيف يحاور زمنه ويكون راهناً.

وما يعني أن للنص المسرحي تاريخيته المتغيرة والمتتابعة، فهو ليس معطى ثابتاً، وفيه . كما يستغير وناس من تعبير أميل كوفمان . لحظة الإبداع الأول، ومن بعد لحظات المراحل . القراءات . الإبداعات المتتابلة والمتعلقة . ويجد المرء تعبيرات عديدة وثرية ومختلفة عن ذلك في مجربة سعد الله وناس مع بروشت وبيرترافايس . وربما كانت ذروة ذا : - اونه مع فواز الساجر بإعداد (تورنيدوت) (يوميات مجنون).

هكذا نصب سعد الله وناس المسرح مرآة لتكونين الجسد والعلاقة الإبداعية بين الفرد والجماعة وبين الجماعة، وهكذا أرسل النظر من وإلى هذا المسرح . الوجود: الآن وهنا، ليبدع الفعل في الواقع .

ابتدأ بالنقد وبالإيجي، وتدليلاً في الأيديولوجي والسياسي، ونشداناً لمستقبل اللعب باللعبة. وتلك هي الرسوم التسعة التي تلمسنا في المستوى النظري للواقع عند سعد الله ونوش، فيما هي رسوم التاريخ وما هي تجسيدات الرسوم جميعاً في الإبداع؟

في واحدة من نفحات اليأس يرسم سعد الله ونوش عام ١٩٧٨ جنازة فردية - جماعية، ويختلف المركب بالزمن، والزمن بالتاريخ الشخصي والعام. وفيما ترك الكاتب من نظر في التاريخ تفرد مرة لحظة الماضي، وتتجدد دوماً لحظات الماضي والحاضر والمستقبل، ويتركد القول بصدق نظر سعد الله ونوش للواقع والتاريخ بعامة، على أن الأول جسد الحياة، والثانية روحها ولا فكاك بين الجسد والروح.

أما الآن فتضيق أن الجسد هو موضع العناية الأول والأخير لدى الكاتب. فمن أجل الواقع الراهن بعبارة سعد الله ونوش، يأتي التبصر في الفكر التاريخي والوعي التاريخي، ويجري استلهام مفرداته الوثنية أو الفلكلورية أو...

فتبدأ من تأييد ونوش لعبد الله العروى في تشخيصه لنقص الفكر التاريخي عند المثقفين العرب حيث يقول - بعبارة ونوش - علاقتنا بالتاريخ ما زالت تفتقر إلى التعامل مع وقائع ماضينا كضرورة لها أسباب ونتائج، أي كصيغة اجتماعية سياسية ثقافية، معقدة ومتباينة. لذلك يدعو إلى كتابة التاريخ بصورة عملية متحورة من وطأة ، الوجي والقداسة، وليس كتابة استعمالية تكرس مقولات أبيديولوجية قومية أو دينية.

إن الفكر التاريخي الذي تطلبه قسطنطين زريق وعبد الله العروى ويسين الحافظ والياس مرقص، هو وحده يرأى ونوش ما يمكن أن يسعفنا على مواجهة مشكلاتنا بأسلحة صحيحة ومقاربات معرفية مجديدة.

ومثل الإلحاح على الفكر التاريخي يأتي الإلحاح على الوعي التاريخي، ومن الأمثلة الناصعة لذلك قراءة الكاتب مالك بن شئي ولسيد قطب، ونقد للوعي الجاهز، ابتدأ بكتابته هو نفسه، كما يعبر لنبيل حفار عام ١٩٨٦: أخذ على مسرحياتي أنها ما زالت تحمل بعض آثار الوعي الجاهز. وكما أضاف لم أكن أريد في مسرحياتي أن أقدم وعيًا جاهزًا. وكان مهما بالنسبة لي أن أتفقد وأحلل وعيًا سائداً هو بالذات الذي يقود إلى الهزيمة والاستسلام.

وإذ يتصل أمر التاريخ بأمر المسرح والإبداع يجد سعد الله ونوش منذ عام ١٩٦٨ حتى كلمته في يوم المسرح العالمي عام ١٩٩٦، كأنما يتوجه تلك العبارة التي قالها برناردورت في حوار ونوش معه:

وكما إننا لا نستطيع تصوّر نهاية للتاريخ فإننا لا نستطيع تصوّر نهاية للمسرح.
وقد كان (الاستلهام)، أو (إعادة الإنتاج) تجسيداً أثيراً لما بين التاريخ والمسرح والراهن والمستقبل، لما بين الجسد والروح، وهو ما يمكن تلمس رسومه الكبير في التالي:

١ - بالعودة ثانية إلى عام ١٩٦٨، وجين كان الكاتب قد ألمّ بمرحلة مسرحياته الأولى ولبث

يتأمل مشروعه على وقع هزيمة ١٩٦٧، تراه يلح في حواره مع جان ماري سيرو على سؤال النصيحة، ومن المهم أن تستعاد نصيحة المخرج الفرنسي بالانطلاق من كل ما هو حكاية شعبية وتقاليد، وما يحفل به التاريخ الاسلامي من حكم شعبية وأمثالات ونقد ذمك.

فيما بعد شرقي ونوس يجاجع شكسبيير وبريشت ونهلهمًا معظم مسرحياتهما من حكايات الشعب والتاريخ، من دون أن يعني هذا التهليل، ولا استلهام حكايات الماضي، بالضرورة، نوعاً من الانكنا، أو الهروب. فما يفصل في ذلك هو عمق المعالجة ومدى الشفافية التي يتحلى بها النص، والتـ تشـفـ يـاستـهـادـ عـنـ الـاهـمـ وـمشـكـلـاتهـ.

٢- بالإضافة إلى هذه (الحدود) للاستلهام يمضي ونوس إلى أن استلهام حكاية من التراث أو من التاريخ العربي لا يكفي لإبداع مسرحية عربية الهرولة، كما لا يكفي لتوسيع الأصالة، بل إن (التأسیل) قد الجizer على يد الرواد في القرن الماضي وصولاً إلى توفيق الحكيم وما كان خلال عقود من استلهام التراث.

هكذا قد تكون أشكال الفرحة الشعبية وسواءها من ذاتيات التراث مجرد حلية شكلية، وليس -
بناتها - ضمانة لأية أصالة ، فما يوصل المسرح هو قوله وكيفية قوله . وفي سياق هذه العملية المركبة
يمكن الإلقاء من تاريخنا وأشكال فرجتنا لعناصر في البنية العضوية للعمل ، وليس كتزينات ملزمة
على العمل.

إن ما يحكم دعوى الأصالة والمعاصرة هو في نظر سعد الله وتوس طبيعة المسرح كفن شرطي مرتبط بتاريخه الخاص. فالشخصية المعاصرة في المسرح ليست داتاً تلك التي تعيش بينما في المجتمع حالياً، والمحدودة الواقعية (من الواقع الراهن) لا تعنى المعاصرة بالضرورة . فسواء أصبح المسرح من الواقع الراهن أم من التاريخ والأسطورة والحكاية القديمة .. فما يهم أن يكن ذلك قادراً على طرح إشكاليات الواقع الراهن بعمق ووضوح ، بذلك تكون المعاصرة.

٣ - لأن الاستلهام من التاريخ يوفر فرصة تأمل الجمهور لأمشولة يعرفها وفرصة لتذكرة العبرة من الحكاية المتواترة والشائعة ، كانت عودة سعد الله ونوس إلى الملك جابر وابن خلدون وفيصل ملك الزمان .. كما كانت عودته إلى الأمس القريب في القرن التاسع عشر كما في سهرته مع أبي خليل القباني أو كما في طقوس التحولات والإشارات. وتتحصل هذه العودة بالذات بما شغل سعد الله ونوس من تجديد المسرح في البداية، ومن أمر عصر النهضة، في سنوات الأخيرة. وتبشير هنا إلى المفارقة التي شدد عليه بين محارب جمهور ١٨٨٠ - ١٩٠٠ مع اقتباسات يعقوب صنع وأبي خليل القباني وما زرون النقاش .. من موليير وكوبني وسوهاها، مقابل التجارب الأقل جمهور ١٩٥٠ - ١٩٧٠ مع اقتباسات مسرحي هذه الفترة من المسرح العالمي، وإذا كان ذلك يتبع حديث الاقتباس والإعداد والتبيئة، فهو يصوغه من جديد عبر اتصاله بالتاريخ. وتقوم هذه الصياغة على كون المسرح (حاضر) وحدثاً يتم الآن ، وليس في الماضي. وفي هذا المضور يمكن كشف الماضي والمستقبل معاً . كذلك يقول ونوس: إننا نصنع المسرح انطلاقاً من الواقع، وما هو جوهري في حياتنا. وإذ يدقق

التعبير يجعل المطلقاً تفاعلاً الخشبة والصالحة، والذى لا يتم إلا إذا كانت هناك اهتمامات مشتركة لها ملامح الواقع الراهن. وبالنسبة لتونس ليس حديث التاريخ والمسرح برمته تغذية للعنين إلى الماضي، ولا مواراة للإفلات باستعادة بعض الرموز والأفكار الجاهزة. وفيما يعنى عصر النهضة العربية بالتحديد، فالمطلب هو تدارك الطبيعة اللاحاتاريخية - كما يسمىها - التي باعدت بين إنجازات ذلك العصر وفكرة الراهن.

٤ - بلغت بقورة في تجربة سعد الله ونوس المسرحية توكيده على أن الشخصية المسرحية لا تملك بذاتها أية أبعاد خاصة. وقد جاء ذلك بقصد مسرحية (حلقة سر...) ومسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)، حيث مضى التوكيد إلى أن ملامح الشخصية ترسّم فقط بما تضيّف من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام ، مع أن المسرحية الأولى اشتغلت بالواقع الراهن، الأخرى استغلت بالقرن الماضي.

مقابل ذلك يأتي تصريح الكاتب حول مسرحية (سفارة رأس الملك جابر) بنمو الشخصيات خلال فترة عمله بالمسرحية، ليس كحقائق تاريخية ، بل كشخصيات حية الآن، تعيش في الواقع.

٥ - لعله من قضل القول إن الكثير ما تقدم في الواقع والتاريخ والمسرح، يعني اجتناساً أدبية أخرى وفنوناً أخرى. ويزيد سعد الله ونوس ذلك وضوحاً في متابعته للأعمال الأدبية التي حاولت - بعباراته - إحياء حقبات من تاريخنا المصادر والمطمئن في عتمة النسيان ، دون أن تفقد قيمتها وشحنته التخليقية. وينظر ونوس إلى مثل هذه الأعمال كأعمال مقاومة ثقافية مجيدة، فالأدبي فيها يستدرّك تخاذل المؤرخ ، ويساعدها على تلمس وعي تاريخي هو وجده الكفيل بأن نيشطنا عن دائرة الإشكاليات الزائفة التي تسد الطريق إلى المستقبل . وقد كتب سعد الله ونوس فيما تكرّم به وخصص غلاف الجزء الرابع (الشقائق) من روايته (إمارات الشرق): "مضى الآن ما يربو على القرن، ونحن نضطر في غمار تاريخ يجيئ بالأحداث والأخيارات. قضت أجيال ، وانهارت مشاريع أحلام.. وأنقضى بنا المآل إلى مستنقع الاحتطاط ، والظلمات ، والحروب الأهلية":

وما كاننا نصل إلى هنا المضيّض ، لو أتنا ثقلنا هذا القرن من تاريخنا ، وبلورناه ذاكرة حية تستفيء ، بها ، وتعلم مراكمة خبراتها. لكن أنظمة المقصّبين والصغار التي تعاقبت بعد الاستقلالات الشكلية، بذلك قصارى جهدهما كى تغدو ذاكرتنا التاريخية ، وتختفي في طوابيا النسيان تجذّب شعبنا ، ونضالات رجالاته طوال قرن من الزمان. فإن كل نظام يبدأ تقوياً جديداً ، فيعلن نفسه ب نهاية التاريخ ، وببداية الخليفة أيضاً.

.. وإن كيف تمجد وقائعنا؟ ومن الذي سيرجم ذاكرتنا التاريخية، ويحاول إحياؤها؟ إنه الأدب .. وإنه الأدب .. وفي بلاد كبلادنا ، تكاد الكتابة أن تكون لفواً أو خيانة، إن لم يشكل التاريخ بعدها الجوهري ، ومفرّها العميق".

* * *

لقد كان سعد الله وتوس - أولاً وأخيراً - مبدعاً . ولذلك يظل ما أرسله في الواقع والتاريخ ناصحاً إن لم غض القراءة إلى إبداعه. فبهذا الإبداع ينتهي ضرر ما قمنا به محجزاً أو انتزاع من السياق، ويعود نظر الكاتب في الواقع والتاريخ إلى اندغام الروح والجسد، إلى الميادة، فبيدو تطور النظر، وتترسم ثغراته ، كما تترسم ثغرات محارلتنا ، والطريق التي سلكتنا باعتماد صياغة الكاتب، حتى إن لم يشر معقرفان إلى ذلك.

وماءمت الإحاطة ليست غرضنا، فلعل الوقفات التالية أن تكون كافية:

١ - استلهم سعد الله وتوس مسرحية (الملك هو الملك) من الليلة الثالثة والخمسين من ألف ليلة وليلة ، وفي بدايتها يعلن زاهد أنها لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التفكير والملوكية. ومن خارج النص يضيف الكاتب في مساجلته مع أحمد الحمو أن هذه المسرحية لعبة لزاهد وعبيد وليس محاماً للواقع، بل أمثلة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه . والكاتب لا يفتئ بؤكد بصدق مبدعاته جمِيعاً أن (عكس) الواقع فقط، كما هو، ليس بالمسألة. بل المسألة هي محاولة الإشارة - عبر عكس الواقع - إلى آفاق أخرى وإلى واقع آخر يمكن الوصول إليه عبر التخلُّى عما يقيدها من سلبيات ومن وعي زائف.

من خارج النص أيضاً يشرح الكاتب ما عنى بأنظمة التفكير والملوكية: إنها المجتمعات الطبقية،، لاسيما البورجوازيات المعاصرة، عسكرية كانت أم لا وبخطيء، الكاتب من ظن أن قصده في هذه المسرحية هو مجتمعات الاستبداد الشرقي ، فالمجتمعات الطبقية ليست غير سلسلة معقدة من عمليات التفكير تصل في ذروتها إلى التجريد المضطض: الملك - الحاكم بعامة ، وبعد عقد من إنجازه لهذه المسرحية يصرخ بداعفه إلى كتابتها : إنه يفضي المسرح السياسي الذي جاء بعد هزيمة ١٩٦٧ ، والذي اكتفى بتقدِّم البطانة والإدانة الأخلاقية للنظام، مما لا يحل مشكلة الواقع السياسي ، فاستبدال ملك بملك لا يغير شيئاً جوهرياً في الواقع، مادام النظام ذاته ياتياً. والبديل هو تقويض نظام التفكير والملوكية بالتهم ذروتها ورموزه: الملك ، لذلك كان التهام الملك في (الملك هو الملك).

وليس ذلك بالدافع إلى الكتابة وحسب، بل هو دافع ما في المسرحية في ميكانيكية وطرف - بعبارة الكاتب نفسه - كاتباً مقصودين لمعارضة التفسير الأخلاقي للتاريخ، والذي يقوم المراحل التاريخية بزاج المحاكم.

٢ - بعد سبعة عشر عاماً من (الملك هو الملك). جاءت (منمنمات تاريخية). وبالإضافة إلى اتصالها بتاريخ تجربة مشروع سعد الله وتوس المسرحي والفكري عبر العلامتين الكبيرين (الواقع - التاريخ)، نحسب أن كتابة (منمنات تاريخية) و(طقوس التتحولات والإشارات) أيضاً قد كانت على صلة عضوية بما طرأ في الرواية منذ مطلع الشانينيات - وفي سورة خاصة - من الخرق في التاريخ وصياغة الذاكرة، والأسئلة التي توحد الأزمنة : الماضي والحاضر والمستقبل، فضلاً عما سبق ذلك منذ السبعينيات ، وترامن معه حتى الآن، من اشتغال المفكرين على تلك الشاغل.

لقد عاد الكاتب في (متنسمات تاريخية) إلى الوثيقة، وخلفه بخاصة بيتر فايس في الوثيقة والمسرح الوثائقي حيث يتحقق تغريب أحد على المستوى الفني، ويحيط بتغدو المسرحية لعبة الوثائق من جهة، وموضوعيتها من جهة (مسرح داخل مسرح)، ولكن كما أبدع الوثائق في خلق آخر هو مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة)، أبدع الوثائق في خلق جديد هو (متنسمات تاريخية)، تبحث في المصادر والمراجع، وتقل منها، ليحضر دعوى المثقف التقني، ويؤكد حاجة بلادنا إلى المثقف المنفس بتاريخه والملتزم بواقعه والحرirsch على الثرا، المعرفي والتجديد الإبداعي. إنها القراءة المبدعة والإبداعية للتاريخ والثقافة والواقع. وهي القراءة التي تمايل بين المثقف التقني والمثقف الذي يقوم نفسه على أنه ذو رسالة بتركيبة على ارتباطه بالواقع، لكنه بدلاً من أن يبدأ من الواقع، يتحول القضايا الملموسة إلى إشكاليات ذهنية.

نعم (مثقف الرسالة) تطرح الثقافة قضيابها - أيًا كانت أهمية هذه القضايا - يعزل عن أحداث الواقع، أو عبر تجاهل محزن لهذه الأحداث، فتفقد الثقافة تاريخيتها، وتتفزز خارج حركة الواقع وصراعاته، وتتحلل من المركبات المادية التي تربطاها مجتمعنا ، فتفقد نشاطاً متعالاً في أفق لا تغيريد المحض. إن ثقافة كهنة في نظر سعد الله ونوس ، تبني واقعاً ذهنياً، ليس عاجزاً فقط عن أن يستوعب أو يفهم الواقع المادي، بل لا يمكن إلا إذا نفى هذا الواقع، ورفض آية علاقة معه، لتقوم ثقافة التضليل والاستلاب.

على هدى ذلك قرأ سعد الله ونوس في (متنسمات تاريخية) شخصية ابن خلدون، قيدت شخصية المثقف التقني الذي يتوارى خلف مقولات العلم للعلم. وقد جعل الكاتب، للمنتمة الثانية التي خص بها ابن خلدون هنا العنوان (محنة العلم). وفيها يجيب ابن خلدون على سؤال شرف الدين عن مهمه العالم، فيحددها بتحليل الواقع كما هو، ويكشف كيفيات الأحداث وأسبابها العميقة. لكن شرف الدين الذي يتسامل عما إذا لم يكن من مهمة العالم إتاحة السبيل للناس وهذا يتم إلى ما يخرج بهم من الاتجاهات ، شرف الدين الذين يقول : كان العلماء دائمًا يحلمون ويبحثون عن السبيل التي يعالجون بها علل عصرهم ، يجعله سيد يخاف من العلم البارد الذي يير كل وسيلة ويلقطع مقولاته من خراب أوطانه ، فيبرد عالمه السيد ولـ الدين: متى تدرك أيها الشاب أن العلم هو العلم، وأن النعوت . وتعيرات الأخلاق تفسد العلم وقلقه بالضلالات.

لقد التفت عبد السلام العجيلى إلى هذا الجانب من شخصية بن خلدون في مداخلته إلى الندوة الدولية المنعقدة حول هذا العالم في الجزائر (تفزوارات ١٩٨٣) كنموذج في كل العصور لرجل الفكر أمام رجل السلطة ويرى العجيلى أن الفصلين اللذين خص ابن خلدون بهما تيمور لنك في سيرته (التعريف) يكادان يكونان قصة متكاملة ترسم اللقاء التاريخي بين الفكر المتصور والمثال المادي، بين النظر والتطبيق العملي، مما سبق منه اللقاء بين الإسكندر وارسطوطياليس ، والمتبنى وسيف الدولة، وسوأهم. وابن خلدون هنا هو المفكر المعنى بالسياسة وتطورات مرحلة تاريخية، وقد رسم تصوروه للحاكم المثالى بعقليته المفعولة (القابلة كما يعبر ابن خلدون) التسجيلية، فجسد تيمور لنك الصورة)

وحق النظرية الفلدونية في أن المصيبة أساس الملك (مجلة الموقف الأدبي، العددان ١٤٩ - ١٥٠ . ١٩٨٣).

لكن سعد الله ونوس لا يقف عند اللقاء التاريخي بين المشفق والحاكم ، بل يعمق في عيش المشفق إبان محبته كمحنة حصار واحتلال تيمورلنك لدمشق، تلك اللحظة التي دفست بعال آخر هو النازلى إلى الاستشهاد فتغلل المشفق التقى بوعكة لفيابه عن جنازة الشهيد - المشفق المضوى. ومن المهم لقراءة هذه المسرحية، كما ألم بنفسه ، التبصر فيما يختتم به المؤرخ القديم دوماً فواصله ، حيث تقدو حالة بردى أشبه باللازمية، ففي البداية والخطر يقترب بجرى النهر ضعيفاً وتكثر فيه الضفادع وتنت رائحته، ثم تخف الرائحة بعد المطر. ومع خروج السلطان برقوق إلى غزة باتجاه الشام يجري الماء (في بردى على زيادة). ومع تقدم تيمورلنك من بعلبل إلى الشام ووصول برقوق إليها بدأ (يقوى جريان الماء في بردى) وعند خروج وفد الشام إلى تيمور كان جريان الماء على عادته، لكنه زاد زيادة كبيرة أثناء حصار القلعة ، ثم فاض ، وبخاصة بعد تغلب الفائزين على القلعة بعون من أهل الشام . وعند اكتمال سيطرة النازلى تختفى اللازمية حتى خاتمة المسرحية لتعود في هذه الدلالة على استمرار التاريخ والصراع:

"وكأن الماء يتذلف في بردى بزيادة وشدة لم تمهدها دمشق منذ سنوات طوال". وكانت كلمات اللازمية قد تبدلت قبل ذلك فقط حين واجه عسكر السلطان برقوق عسكراً تيمورلنك في المرة الأولى وهو مزومهم، فقدت خاتمة فاصل المزورخ (ومازال البرد شديداً والأرض موحلة من الثلوج والأمطار). وعلى إيقاع النهر - التاريخ تحدد هذه المسرحية اتساماًها - كما كتب عنها عبد الرحمن منيف - إلى ذلك النوع من الأدب الذي يطالب بإعادة النظر، ليس فقط بالقناعات التاريخية السائدة والمستقرة، بل ويطالب أيضاً بمناقشة المواقف الأخلاقية التي يجب أن تنسى بها الشفافة، العلاقة بين المعرفة والسلوك ، دور الثقافة والمعرفة، وهل يجب أن تكون في خدمة القوة والسلطان أم في زيادة وعن الناس وصقل أرواحهم".

وعلى الإيقاع إيهاء يقوم أيضاً الحوار الذي ينشد الكاتب - في حواره مع ماهر الشريف - بين وعي مرحلة تاريخية تقدم بكل كفايتها وإشكالياتها ووقائعها في الزمن الذي تمت فيه، وبين وعي الواقع الراهن الذي يحيى به الكاتب والقارئ معاً. ولذا تكون - مثلاً - بيروت ١٩٨٢ في البال لدى قراءة، أو كتابة هذه المسرحية. ولذا يتعين بالهنا والآن قول ريجانة: كلهم تمار يا شعبان. قومنا تمار والشمار تمار.

٣ - في عام واحد هو ١٩٩٤ صدرت (مئمنات تاريخية) و(طقوس التحولات والإشارات) وفي الأخيرة عاد الكاتب إلى النصف الثاني من القرن الماضي، وإلى دمشق أيضاً. وكما لم يكن هدفه في الأولى أن تقدم تاريخاً، بل تأملأً فردياً في التاريخ يطمح إلى أن يتحول إلى تأمل جماعي ، لم يكن هدفه في الأخيرة أن يقدم عملاً عن البيئة ، أو أن يقارب الحقائق الاجتماعية والتاريخية للنصف الثاني من القرن الماضي، بل كان الهم إثارة أسئلة ومشكلات يعتقد أنها راهنة ومتتجدة . ومن ذلك

دور رجل الريف والذي يبذدو انشغال الكاتب به يكابر فيما كتب بعد خروجه من ص茅ه مع مسرحية الاختصار.

٤ - وفي العام إيه (١٩٩٤) نشرت مجلة (أدب ونقد) أيضاً مسرحية (يوم من زماننا لتواءل) (مباشرة) وليس (عبر التاريخ) استلة الراهن القديمة التجددية، وفيها تردد اللازمه التي يرددها المؤلف في فوائله (وكانت الساعات تدور) صدى لازمة بردى في (منتحلات تاريخية). وتتجدد هنا استلة (الواقع الراهن) في الشيخ متولى (رجل الدين) الذي يهد المدارس وعلومها مربقات، ويعتف مدرس الرياضيات فاروق على خرضه في أغراض الناس إذ يعرض على (بيت الخطأ) : بيت المست فخرى التي تغدق الصدقات والهبات. كما يتجدد تلك الاستلة في (الإدارة) عبر مدير ثانوية البناء وعبر مدير المنطقة والمرجحة ثريا .. ما يوجزه خطاب مدير المنطقة: نحن نعيش وسط التغير الهائل الذي يطول كل شيء، وتلك هي الثورة الحقيقة: الانفتاح على العصر.

وهي إذن أسللة الدين والأجيال والسلطة والقيم والفساد والاستبداد ، وخصوصاً عبر الجامع والمدرس، مما يضعف على فاروق لغز الألغاز، ويدفع به وزوجته التي باعت جسدها في بيت المستقدзы لتعيين زوجها، يدفع بهما إلى الهناف: الموت ولا التعرّض مع دولة هذه الأيام، ثم الانتحار.

٥- تلك الأسئلة - كجزء من أسئلة (الافتتاح - الراهن) هي من التعميد والهول بمكان يعود إليها الكاتب في (ملحمة السراب - ١٩٩٦) مجدداً في عقد عبود القارى وخادمة، عقد فاوسست مع الشيطان.

يؤكد الكاتب على أن عناوين فصول المسرحية جزء من نسبي العمل، فلتتبين منها عنوان الفصل الثالث على الأقل: القرية هشة وعاصفة الجديد متوجهة.

إنها قرية عبود الناوي العائد من المهرج مدججاً بالمال وملائياً زمن الانفتاح، ليقيم حلمه بمشروع سياحي وفي هذه السিبرورة يشرع الشيخ عباس (رجل الدين مرة أخرى) زيجات الناوي، ويقلب الانفتاح حياً القرية عاليها ساقلها، فتحتباً مررم الملقبة بالزرقاء (زرقاً، اليسامة) بالغواية التي لا تقاوم ومخيمية على القرية، ويمطر من الأشياء الملوونة والتفانيات، ويسعّار الناس وهو يتأهيلونها، وكأنهم سكارى فقدوا البصائر والضمائر. بيد أن بسام يلوى عن أيام الزرقاء، وعبد الغاوي، لاتباً على الوعي والإرادة من أجل الطريق الصحيح. ووسط هذه القحامة المهلكة (لتذكر انتشار فاروق وخبة في المسرحية السابقة) يدعي الكاتب في البعد شمساً شرقاً بعد انقطاع هنا الليل الطويل، كان عك للناس أن يصرونها لولا أنه استعملوا موت راشتهم (الزرقاء).

٦ - هذه الوحشة والقتامة اللتان تربان على (يوم من زماننا) و(ملحمة السراب) ، تربان أيضاً على المسرحيات الأخرى التي كتبها الكاتب بعد ما خرج من صته عام ١٩٩٨ بمسرحية الاغتصاب، والأمر نفسه كان قد ختم به الكاتب شوطاً من مشروعه عام ١٩٧٩ في مسرحية (رحلة حنظلة...) ليبدأ إثراها الصمت ، ولعل التعرف عند هذه المسرحية ضروري هنا، لتتبين فعل الواقع

وأسئلته في براز رحلة الكاتب.

لقد أعلن حرفوش في بداية هذه المسرحية أن حنطة هو شخصية المرحلة. وفي رحلة هذه الشخصية من عمله في بنك الأزدهار والعمارة كعناد فرطاء، إلى السجن، إلى البيت، إلى الطبيب والدرويش (أرجل الدين) والشيف المحكيم وجريدة الوطن وأخيراً الحكومة، عبر ذلك: الهواءطلق، في هذه الرحلة يتضاعف انسحاق حنطة وتعريمة المرحلة وسطوة القمع والفساد وعmom الحراب من كل لون، وتجلى ذرورة ذلك في عيادة الطبيب إذ يحدث حرفوش عن الطب البسيكوا إعلامي الذي أفلح في علاج بعض الأمراض المزمنة الرويائية التي كان البرء منها مستحيلاً، كالاكتئاب والإحباط الجنسي والشبق السياسي والانتسamas الطبية وحالات الفقل الوطني، وهذا التقدم (العلمي) لهذا الطب جعله واحداً من أهم أنس الاستقرار في المجتمعات المعاصرة.

ويضيف حرفوش إلى قول الطبيب. وتدعيم الأنظمة القائمة. وفيما يشبه العراضة بين سؤال للطبيب وجواب للمرضة نرى الطب البسيكوا إعلامي يحوّل المواطن حملاً وديعاً، ويجعله يتحمل القمع والفقير والفساد وأزمات السكن والتعمير. ويضيف حرفوش: احتلال الطب الكبri والطب الصغرى وضياع فلسطين.

ثم يتناول المحرر بين حرفوش والمرضة في معالجة هذا الطب للتجزئة والهزائم والذابح: إنه معجزة العصر.

أما الدرويش، فيسمى (حكمة الشيطان) تلك الأسئلة التي يشكّر له حنطة انفجارها إن ترقّيده وفي ختام المسرحية يطبق صوت الحكومة على كل صوت: إن المسيرة مقدسة، مسيرة الشعب تحت الحكومة والحكومة فوق الشعب، ستمضي حاشدة مدوية...

بهذه الأسلوبية التي تتصادي فيها أسلوبية ذكرياً تامر و محمد الماعوظ وناجي العلي (من القصة إلى الدراما التليفزيونية إلى الكاريكاتير) أُنقذ سعد الله ونوس القول على مرحلة وهو يشير إلى تاليتها المتنوّنة بالافتتاح، مما تجنبه في العقدين الآخرين. وعنوان الافتتاح أهل مع مآل الصراع العربي الإسرائيلي منذ السبعينيات إلى يوم غير معلوم. نهل كان ذلك ما جعل الكاتب يبدأ مرحلته الأخيرة وخروجه من الصمت بمسرحية الاغتصاب؟

٧ - رعاً كانت هذه المسرحية الجلى الأكبر في مشروع الكاتب لأسئلة الجسد والروح، والواقع والتاريخ، في جملتها، ويلفت الكاتب في حواره من جماعة الخلقي إلى أن الوعي التاريخي هو وعي بطرفي المشكلة، ويجدرية هذه المشكلة، ويطبعها الظرفي والشمولي.. كما يتشدد الكاتب في مقدمة المسرحية على نظره إليها كمقطع وما يحمل من تغيرات: إن الوعي التاريخي هنا يعني هي الإبداع الفني أو هو شرط جوهري له. فالواقع في حراك، والتاريخ يتشكل، ولذلك فالمسرحية هذه نص مفتوح، قابل للزيادات والتعديلات التي تليها التطورات. فالرواية الفلسطينية في (الاغتصاب) لا تختتم قولها بل تندعه مشرعاً على أفق مفتوح، مما يوفر للإضافات والتغييرات تحقيق راهنية العرض؛ كذلك الرواية الإسرائيلية، وإن بدرجة أقل. فالمشروع الصهيوني شبه مكتمل

بين صدوره وحياته أما المشروع الفلسطيني فيتشكل بين سلطة الحكم الناتي التي لم تكن قاتمة عندما رُكتبت (الاغتصاب) وبين امكانية الدولتين الفلسطينية والإسرائيلية وبين الهيئة الإسرائلية المطلقة وبين الحلم بتحرير فلسطين ، كل فلسطين.

لذلك ابنت المسرحية ذلك البناء المتناقض مع التوزارة، وتوازى وأخذت سفر الأحزان الفلسطيني وسفر النبوءات الإسرائيلي ، فبدأت الفارعة تلقن الطفل وعد فلسطينيه، وبدأت الأم وجدعون وموشين ومامير يلقنون الدكتور منوحين صهيونيته . ومع عذابات دلال والفارعة وإسماعيل ومحمد وتحولاتهم نحو المقاومة ونحو الخيار الحاسم: إما نحن وإما هم، تتعزز على الطرف الآخر الوحشية وتكون أيضاً التحولات التي تجعل راحيل تساملاً إلى أى حضيض نهوى ، والسؤال عينه يردده أصحق.

أما الحقيقة فقد جعل الكاتب سفرها بينه وبين الدكتور منوحين الذي دشن ترتيلة الاقتراح بقوله عن إسرائيل: هذه ملكة العصاب والجنون.

وينعى الكاتب على أن سفر الحقيقة حوار محتمل ، وليس إذن محظوماً ولا وحيداً، وعبره ترى الكاتب يعلن شخصية الطبيب النفسي ابراهام منوحين - لتنذر الطبيب النفسى فى : رحلة حظلة - فأمنية أكدت إمكانياتها مواقف وشهادات بعض اليهود الشجعان . وهى الأمنية التى من دونها يصبح التاريخ فى نظر الكاتب أفقاً مظلماً، ويعلن الكاتب أيضاً مشقة تقديم الشخصية منوحين بسبب الريبة التاريخية التى تمنع الاعتراف بوجودها، وبسبب الفوغائية السياسية التى تحول دون تبييزها ، وبسبب خوف المهزوم من المذيعة، وبسبب بروز الضحايا والجرحاء . لكن ظهور شخصية كمنوحين مهم كى تتعنى الأكاذيب وتطل على أفق تاريخي جديد . أما الكاتب نفسه فيبدو لنوحين شخصية مفعمة بالرفض والاحتجاج . ويضيف الكاتب هنا أنه شخصيته تدرك أن الصهيونية ورطة للعرب واليهود على حد سواء .

لقد أفرزت عبارة (إما نحن وإما هم) الدكتور منوحين ، فجحدتها الكاتب بماتير وجدعون وموشى . وفي التعديل الذى ألغىه الكاتب على هذه المسرحية صيف ١٩٩٠ باتت العبارة: (إما نحن وإما...) ولقد قام الكاتب بالتعديل وكإفاده من النقد الذى لاقته فى القراءة وفي عرض جواد الأستى . واقتصر التعديل كما بين الكاتب على الطرف الفلسطينى بتعديل ذلك الخيار - العبارة، وبتعديق المبكة الفلسطينية فى المسرحية وإضفاء خصوصيات فردية على الشخصيات وتعقيم بعدها الثنائى والإنسانى معاً . وهو تقىض ما منينا من توكيده على الثنائى الشخصية فى مسرحيتى (حفلة سمر...) (سهرة مع أبي خليل القباني) ولكنه يتبع ما منا عن شخصيات (سفارمة رأى الملوك جابر).

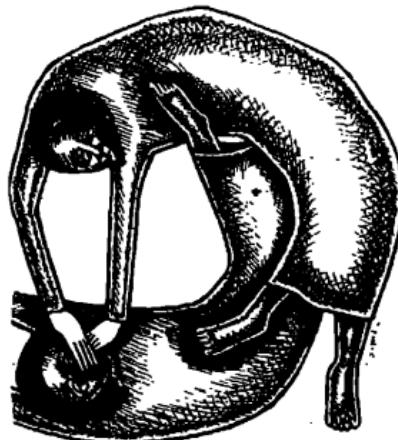
ولعل تعديل عبارة الخيار الحاسم قد جاء ليؤكد قول الكاتب فى الصهيونية الداخلية . فمشكلتنا بحسبه مزدوجة ، لأن للصهيونية الآن امتدادها المضوى فى النظام العربى الراهن، كائناً يتصادى فيه خطاب انطون سعادة قبل أربعة عقود من (الاغتصاب) عن يهود الداخل . ويدرك ونوس أن ما

يتنتظر بعد هذه المسرحية هو عدالة الصهاينة الإسرائيليين والصهاينة العرب، لكنه تقدم بشجاعة إلى ما يتذكره، ويسؤلية تاريخية، ليقول قوله في الشأن الواقعي التاريخي الكبير، ولكن كان قد أرسل في المختارة بمنزهين إلى المصعد وهو يدعى الكاتب إلى تبادل الإشراق، فقد أضاف الكاتب احتمال الأمل إلى الانفصال، كما أضاف في التمهيدات تساوٍ دلال: هل إسرائيل شيء ، والصهيونية شيء آخر . هل كان ذلك استسلاماً أم خلاصاً أم حيرة، أم أنه بحق قطع مع الديماغوجي السائدة، ومحاولة للخروج دون مصادرة الاحتمالات الأخرى، وتوكيد على العادل والإنساني؟ هل هي الأوهام؟ أية أوهام إذن؟ هل هو احتمال الأمل؟ أى احتمال إذن؟

لقد كان سعد الله ونوس على الدوام يشدد على ترابط مواقف الكاتب في حياته وفي كتاباته ولعله لذلك زج بنفسه كشخصية في هذه المسرحية، وطلما أكد بعد ما عصفت الحرب والسلام بعيد صدورها أنه ضد المفاوضات الجارية لأنها لن تعود إلا بالاستسلام، لكن ضجيج مشق الاستسلام، والمشق ذى الرسالة الذى تحدث عنه كما رأينا، وصمت المشق التقنى، وسواءهم كثيرون ، لا يربدون أن يسمعوا ولا أن يفهموا. أما سعد الله ونوس فقد كتب (نصل الدم) منذ عام ١٩٦٣ ، وابتداً من الرحيل الأول (١٩٤٨) الذى شغل فى الآن نفسه غسان كتفانى بامتياز، كما ابتداً من الانقلابات العسكرية ليصل إلى نبوءة المقاومة فى شرطها الأول: أن يقتل على بعضه الفاسد (عليه).

* * *

وهو ذا سعد الله ونوس إذن: مشروع فى الواقع والتاريخ نظراً وإبداعاً، ينفتح بور صاحبه، شأن المبدعين الكبار، يقارب الحياة - كما قال فيه أدونيس - بطريقة جديدة وجمالية جديدة، ويفتح كالمبدعين الكبار فى نتاجه فضاء آخر.



"الاستقلال الثقافي" في زمن العولمة؟

د. ماهر الشريف

من أين ينبع التشوش الفكري الذي ولده مصطلح "العولمة" أو "الكوكبة"؟ إن هذا التشوش ينبع كما يبدو لي، من التناقض الكامن في هذه الظاهرة بين الوعد الإنساني الذي تحمله وبين شكل تظاهرها الحالي. فالعولمة تعكس التقدم الكبير الذي بلغته سيرورة توحيد العالم، التي أطلقتها الرأسمالية قبل عدة قرون، والذي بات معه الفصل بين "داخل" و"خارج" عند تحليل الديناميات السياسية والاقتصادية والثقافية التي تشهد لها المجتمعات، أمراً معبيناً، فبفضل ثورة الاتصالات والمعلومات، تغيرت صلة الإنسان بالمكان، بصورة جوهرية، وبات "العالم" أو "الكوكب" يفرض نفسه كوحدة تحليل رئيسية لفهم وإدراك الأحداث المحلية، كما طرأ تحول جذري على مفهوم الزمان الذي لن يصبح عالياً فحسب، يمحو المسافات والحدود الجغرافية، بل أصبح قصيراً وقاصيراً جداً.

ومن جهة أخرى، تبين ظاهرة العولمة أن الخلق والإبداع الإنسانيين، القائمين على استغلال العلم وتوظيف المعرفة في الإنتاج، لم يعد لهما حدود، وأننا بتنا على عتبة دخول عصر الإنسان -السوبر مان الذي تخيله عدد من المفكرين والفلسفية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وعلى أساس سيرورة توحد العالم المتتسارع والمعرفية الهائلة التي بات يملكتها الإنسان، صار

من المشروع الحلم بقيام عالم جديد تحل فيه كل المشكلات الخطيرة التي يواجهها النوع الإنساني ويتحقق فيه تقدم عظيم للحضارة الإنسانية.

غير أن هذا الحلم ما أن يرتسم في الخيلة حتى يصطدم بواقع معيوس

متعارض معه تماماً، إذ أن العولمة بشكل تفظيرها الحالي، سياسياً واقتصادياً وثقافياً، ليست، في الحقيقة، سوى شكل جديد من أشكال السيطرة والهيمنة، إلى درجة أن كلمة "استعمار" صارت تلازمها كظلالها: "استعمار السوق"، "استعمار الصورة"، "استعمار سيفيرتنى" ... إلخ.

* * * * *

وبغض النظر عن الشحنة الأيديولوجية التي يمكن أن تتضمنها كلمة "استعمار"، إلا أنها تعبر، تعبيراً صادقاً، عن أشكال تعاظر هذه العولمة، لاسيما عندما يتعلق الأمر بـ"استعمار السوق"، السوق التي لا يحركها سوى البحث عن الربح ومعاظمته، ولا تضيّعها أية قيود ولا تخضع لأى تحطيم وتتخاذل هذه السيطرة أشكالاً مالية وتكنولوجية في الأساس، تتمثل في تفاقم مشكلة المديونية الخارجية، التي يعاني منها ما يقرب من ٨٠ بلداً، وببروز ظاهرة انتقال رؤوس الأموال من "الجنوب إلى الشمال" تحت شكل خدمة الدين الخارجي، وفي التهميش المتزايد لعدد كبير من بلدان العالم في نظام التجارة العالمية التي صارت تتمرّكز، أكثر فأكثر، حول الأقطاب الرأسمالية الثلاثة، وفي خفض أسعار المواد الخام، أما أشكال السيطرة التكنولوجية فيجري التعبير عنها من خلال بروز تقسيم جديد للعمل على النطاق العالمي، تنتج عن تحكم عدد قليل من البلدان بالتقنيات المتقدمة وحرمان القسم الأعظم من الشعوب والأمم من الاستفادة من نتائج البحث العلمي المتدقق وتوظيفها في تطوير الإنتاج ووسائله، وفي مجال تكنولوجيات الإعلام بالذات، أدى التطور الكبير الذي طرأ على هذه التكنولوجيات في السنوات الأخيرة إلى توسيع مجال هذه السيطرة، حيث ظهر بأن ما سمي بـ"اوسترادات الإعلام"، التي صورت بوصفها تعبيراً عن تقدم حاسم في ميدان تقاسم المعرفة لم تكن في الواقع، سوى آداة إضافية للسيطرة: سيطرة "الشمال" على جزء كبير من "الجنوب"، وسيطرة الولايات المتحدة الأمريكية على شركاتها ومناقصيها في "الشمال" نفسه(١).

أما حواجز هذه السيطرة "الاستعمارية" الجديدة فهي أمبراطوريات اقتصادية من نمط خاص، برزت في عالم المال والتجارة والإعلام، وصارت تتحرك على نطاق العالم بأسره، تحت شعار "كل السلطة للأسوق"، تنقل أموالها بسرعة الضوء، تافزة فوق الحدود والدول، وغير عابئة بالنتائج الاجتماعية الخطيرة التي تترتب على سياستها. ويتوقف ايفاناسي رامونيه، مدير شهرية "لوموند ديلوماتيك"، أمام كيفية نشوء سلطات نهاية القرن هذه أو "أسياد العالم الجدد"(٢) كما يسميهم، فيذكر بأن ثورة الاتصالات وتعدين

الملوماتية على معظم قطاعات الإنتاج والخدمات قد أحدثها انقلاباً في نظام العالم، لا سيما في نظام عالم المال. وخلقاً عبادة جديدة هي عبادة السوق، فالتبادل الفوري للمعطيات بات يتم على مدار 24 ساعة. وصارت البورصات المالية المرتبطة في ما بينها، تعمل دون توقف، يحركها عدٌ ضئيل من المختصين يمثلون "أسياد السوق". ويستطيع الواحد منهم بحركة بسيطة أو كلمة أن يتسبب في خفض قيمة العملات وفي انهيار البورصات.

وأدى تشابك الأسواق المالية وعولمة رؤوس الأموال إلى تدويل الاستثمارات واختفاء الطابع القومي لرأس المال، كما صارت البيضاء تفقد صبغتها القومية وبات من الصعب نسبها إلى جنسية محددة، إضافة إلى أن الجهاز الإنتاجي، الذي يوزع عملياته على أكثر من موقع، أخذ يستقل، أكثر فأكثر، عن موطن الأصل. وباندفاع المؤسسات المالية الكبيرة والشركات متعددة الجنسية على مسافة عالمية، صار بذاته، حد كبرى، عن نطاق تحكم الدولة القومية.

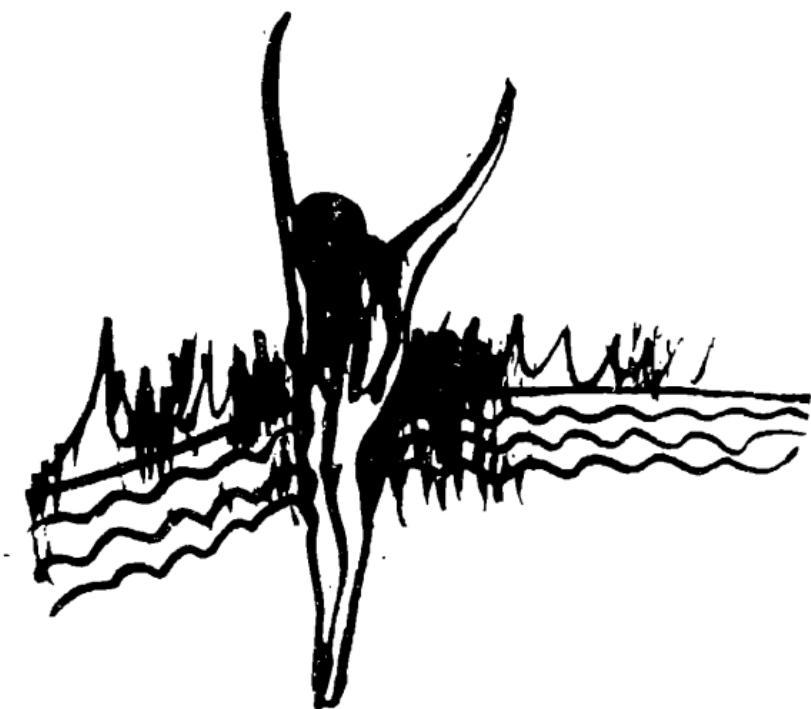
والسوق هي التي يجب أن تحكم وما على الحكومة سوى أن تدير، أما الدور الذي كانت تقوم به الدولة فييمكن أن تخاطل به ، اعتباراً من الآن ، شبكات عالمية تتشكل من منظمات خيرية وتطوعية.

ويبشر أنصار هذه الأيديولوجيا بأننا قد بتنا ، في عالم المعلوماتية، على عتبة طور جديد ورائع من أطوار التطور الإنساني، وأن القضايا التي واجهها الإنسان في العالم الصناعي "المتقدم" لم يعد لها من معنى، وفي الواقع ، فقد استفاد مروجو هذه الأيديولوجيا من أزمة الأيديولوجيات والمشاريع التحررية التي حملت للإنسان وعدا بالتغيير، لكنها أخفقت فخلفت اليأس والاحباط، كما استفادوا من التطور الذي طرأ على تكنولوجيات الاتصال ومن بعض الظواهر الخطيرة التي بروزت في العقود الأخيرة، ومنها ظاهرة الانتقال من "حضارة الكتاب" إلى "حضارة التلفزيون" وهي معرفة ميسّطة يتطلّعها المشاهد دون أن يبذل أي جهد نقدي ودون أن يعي بخلفيات ولا بابعاد الاحداث التي يشاهدها.

فحتى زمن قصير مضى، لم يكن الإعلام يكتفى بتوصير الحدث فحسب، بل كان يشرحه ويبين خلقياته وأبعاده كذلك؛ أما اليوم فقد فرضت الأخبار المchorة تصوراً مختلفاً كلياً للإعلام، الذي صار يجعل الإنسان شاهداً على الحدث ليس إلا؛ وهكذا يبرز الوهم الخادع بأن "الشاهد" تعني الفهم والإدراك ، وفي كل بلدان العالم يات الوقت الذي يخصّصه الإنسان لمشاهدة التلفزيون أكبر بما لا يقاس من الوقت الذي يخصصه لوسائل الإعلام الأخرى؛ ففي الولايات المتحدة الأمريكية يغضّ المواطن الأمريكي ، وفقاً لبعض الاحصائيات ٦٥ يوماً في مشاهدة التلفزيون و ١١ عاماً من عمره عندما يبلغ الثانية والستين، وتُعرّف تقارير عديدة، ومنها تقرير نشرته اليونسكو مؤخراً، بأن التلفزيون ينمّي ثقافة العادلة ، خصوصاً بين الأطفال ، ويشجع تحول العنف إلى ظاهرة عالمية.

لقد أدى طغيان الصورة وضعف قيمة الكلمة إلى دخول الصحافة المكتوبة ، نتيجة تأخرها عن مواكبة الحدث ، في أزمة هوية خانقة تجلت في تراجع توزيعها يوماً بعد يوم، كما أدى طغيان الصورة إلى تغيير العلاقة بينها وبين الصوت؛ فمزاجة موسيقى البوب والفيديو ، وانتشار الفيديو كليب، غيرا التوازن بين الأغنية وصورة المغني، فبيّنما كانت الصورة في الماضي ملحقة بالموسيقى بانت الموسيقى اليوم هي في خدمة الصورة التي هي بدورها في خدمة حملة إعلانية للتسويق التجاري^(٤). وقد تسبّب هذا الطغيان في ارتفاع أصوات عديدة تدعو إلى مراجعة مبدأ التداول الحر عندما يتعلق الأمر بالصورة على اعتبار أن الاختلاف بين المشاهدة القراءة هو اختلاف جذري لأن الصورة ليست بريئة ولا محايضة ، وبخاصة الصورة المتحركة التي تقلد الحياة^(٥).

إن الثقافة مهدّة اليوم بالخصوص إلى القواعد نفسها المعمول بها في سوق البضائع. فالإعلانات التجارية باتت تطغى على كل وسائل الإعلام والاتصال بما



فيها شبكة إنترنت، ونظرًا إلى أن مناعة الثقافة الأمريكية، هي السيطرة عالمياً، لا سيما في مجال السمعي البصري^(٦) وهي القادرة أكثر من غيرها على استخدام التكنولوجيات الطبيعية، أصبحت الشعوب والأمم تواجه اليوم خطر إقامة فضاء ثقافي عالى على النمط الأمريكي يكون في خدمة المتطلبات السلعية.

وأمّا جدية هذا الخطر، تتصاعد في البلدان المختلفة، بما فيها الخليفة للولايات المتحدة الأمريكية، الأصوات الرسمية والشعبية الداعية إلى اعتماد مبدأ "الاستثناء الثقافي" والاستبعاد الثقافي^(٧) ففي كندا، أعلنت السيدة شيليا كوبس، نائبة رئيس الوزراء سابقاً وزيرة حماية التراث، في تصريح أدلّت به قبل فترة، أنّه "إذا ما واصل الأمريكيون فرض سيطرتهم على الجماعة الثقافية العالمية، باستعمال الوسائل التي يمتلكونها، فعليهم أن يتوقعوا لجوء الآخرين إلى إجراءات انتقامية يحتملها" وكانت الحكومة الكندية قد فرضت على الإدارة الأمريكية استبعاد كل الصناعات الثقافية، لا سيما في مجال السمعي البصري، من اتفاقية التبادل الحر التي أبرمت قبل سنوات بين البلدين. أما في فرنسا، فقد يات هناك إجماع قومي على ضرورة التمسك بمبدأ "الاستثناء الثقافي" واتخاذ كل الإجراءات الكفيلة بضمان حماية اللغة الفرنسية والإبداع الثقافي الفرنسي، والمشير في الأمر أن الإدارة الأمريكية التي تتمسك بحرية التجارة في مجال الصناعة الثقافية، وتشجع التوجه إلى خصخصة قطاعات الإعلام والاتصالات في البلدان الأخرى، لاتزال تتعامل مع هذه القطاعات على أساس كونها شأنًا من شؤون الدولة الاستراتيجية وتستمر في تقديم الدعم غير المباشر لها^(٨).

ومن جهة أخرى، فإن خطر هذه السيطرة على الجماعة الثقافية العالمية، والذي نجم عن "استعمار السوق" التي تتمظهر به العولمة قد أثار ردود فعل عديدة، على مستوى العالم يتساره وشجع على تنامي الأصوليات الدينية والقومية وعلى تصاعد دعوات الانكفاء والتقوّع على الذات والاحتماء بالهويات، ولم تقتصر ردود الأفعال هذه على البلدان التي تحتل موقعًا غير متكافئ في إطار النظام الرأسمالي العالمي، بل شملت كذلك البلدان الرأسمالية المتقدمة نفسها، ففي هذه البلدان صارت قطاعات واسعة من الناس تشتكى في جدوى التقدم التكنولوجي وتعتبره، بعد أن أصبح محركه هو البحث عن الربحية التجارية فقط، مولداً لكل الأزمات، وتلّجاً أكثر فأكثر، إلى أشكال لا عقلانية من التفكير وإلى ممارسات غبية أو إلى "جنة" المدرّات والكمحول. ففي أوروبا، يات أكثر من أربعين مليوناً يتربّدون سنويًا على منجمين ومشعوذين يدعون القدرة على الشفاء من الأمراض، كما تتزايد بحسب كبيرة أعداد المنتسبين إلى الطوائف الظلامية وإلى الحركات الخلاصية التي تبشر بقرب ظهور "المخلص"، والتي وصل عدد مراديها في أوروبا إلى ٢٠٠ ألف. أما

في الولايات المتحدة الأمريكية ، فينمو بشكل متتسارع تفозд العركات اليمينية المتطرفة الداعية إلى "النقاء العنصري" والميليشيات المسلحة التي تعرب عن معارضتها للعزلة وللشركات المتعددة الجنسية وللأمم المتحدة .

ومن جهة أخرى ، يشهد الغرب ، كردة فعل على طغيان السلعة ، تحولاً نحو ديانات وفلسفات الشرق الروحية ، حيث تشير التقديرات إلى أن معتنقي البوذية في أوروبا قد وصل إلى مليونين ونصف المليون ، وبلغ عدد معتنقيها في الولايات المتحدة الأمريكية ما يقرب من خمسة ملايين(٩).

والآن ، وبعد أن عرضت بعض الأفكار عن العزلة وشكل تعبيرها الحالي ، وانعكاساتها على الصعيد الثقافي ، سأحاول الإجابة عن سؤال "الاستقلال الثقافي" ، من خلال التطرق إلى مواقف أربعة رئيسية عكست كيفية تعامل تيارات الثقافة العربية مع هذه الظاهرة وهي:

- موقف تقليدي رفض العزلة من حيث المبدأ ولم يعترف بالطابع الموضوعي لسيرورتها ولا بالوعود التحررية الإنسانية الذي يمكن أن تحمله هذه السيرونة في ما لو طرأ تحول على اتجاهها الحالي ، ويرى أنصار هذا الموقف أن حماية "الهوية" في عصرنا هذا ، لا يمكن أن تتحقق إلا بالانغلاق على الذات وإحياء الموروث الثقافي القديم ، مستندين في ذلك إلى فكر سلفي ظل حاضراً في الثقافة العربية لأن الإصلاح الديني في إطار الإسلام قد انطفأ قبل أن ينجز أهدافه.

- موقف آخر يعبر أصحابه عن خيبة أمل بالحداثة ومقوماتها ، ويعتقدون أن زمننا قد تجاوز الهويات الثقافية القومية وأن القول بوجود هوية مطابقة معناه الإطباق على القول وقولبة البشر . وفي نظرهم ، فإن منطقة الهوية" يبحث عن الأمل والأساس ويميل إلى المسبق والثابت والمنجز ، في حين أن "الزمن الذي نعيشه يات يفرض علينا أن نستبدل سؤال: "من أكون؟" بسؤال: "كيف يمكن لي أن أتغير ، لكي أغير علاقات المعرفة والثروة والسلطة" (١٠) . ويمكن لأنصار هذا الموقف ، من دون أن يعوا ذلك أو يقصدوه ، الإسهام في تغذية الأفكار التي يروجها "صانعو" أيديولوجيا العزلة ، وهي أيديولوجيا لا ت redund الدعاة في بلداننا العربية.

- موقف ثالث يرفض ويقاوم شكل تعبير العزلة الحالي ، وينطلق من مفهوم "الهوية الثقافية" لكنه يطمح إلى خلق التكامل بين الثقافات وذلك في أفق إسقاط الحواجز الثقافية بين البشر وتجاوز اعتبارات "الافتخار الحضاري" ، وصولاً إلى بناء مستقبل إنساني أفضل يسوده "الحس الجماعي والتكافل والتعاطف" في مواجهة كل الأخطار التي تهدد التقاليد الإنسانية(١١).

- وإذا أجدت منسجماً مع هذا الموقف الثالث - كما سأبين لاحقاً - فهو أن انماض موقعاً رابعاً يتبناء قطاعاً واسعاً من الثقافيين العرب، في عدادهم أسماء تمتل مكانة متميزة على ساحة الإنتاج الثقافي العربي، ويروى أنصار هذا الموقف في العولمة شكلاً من أشكال "الغزو الثقافي" و"الاختراق الثقافي" لا يهدى الهوية الثقافية العربية بالاستتباع الحضاري فحسب، بل يكرس كذلك ثقافة "الجمود على التقليد" ويعيد إنتاج "الثانية والانشطار". في هذه الهوية بين التقليدي والمعصرى والأصالة والمعاصرة، ورغم أن أصحاب هذا الموقف يميزون ما بين "العولمة" و"العالمية" ويررون في نشдан العالمية المجال الثقافي طموحاً مشروعاً (١٢)، إلا أنهم بدعوتهم إلى "الاستقلال الثقافي" العربي في مواجهة "اليمنية الثقافية التي يمارسها الغرب"، ونظرتهم إلى "الثقافة الفردية" ككتلة متجلسة هيماتية وتعاملهم الجزوء مع مبدأ التفاعل والاقتباس الحضاريين، بما يبرر اقتباس العلم والتقاليد الغربية بمعزل عن الحاضنة الثقافية التي ضمنت ثورها وتطورها (وهم بذلك يستعيذون موقعاً قدماً) تبيأه رواد الفكر القومي العربي، وعلى رأسهم ساطع الحصري الذي أقام سداً متيناً بين الحضارة والثقافة معتبراً أن الأولى التي تشمل اللغة والأداب والفلسفة والفكر هي بطبيعتها "أممية" في حين أن الثانية التي تشمل اللغة والأداب والفلسفة والفكر هي بطبيعتها "قومية": أقول إنهم بدعوتهم إلى "الاستقلال الثقافي" وتعاملهم الجزوء مع مبدأ التفاعل والاقتباس الحضاريين، يقطعون في الواقع ، الطريق على العرب للإسهام في توفير شروط ولادة "العالمية" التي ينشدون في المجال الثقافي.

فمن حيث المبدأ لا يستقيم مفهوم "الاستقلال الثقافي" مع واقع أنه ما من ثقافة في وسعها أن تحقق استقلالها عن الثقافات الأخرى التي توجد في حالة تفاعل دائم، تتقارض وتتلاقي ، وتقارضها - كما لاحظ سلامة موسى في زمانه - يخصبها كما لو كانت جسماً يتلاقى مع جسم هي أجنبى فتخرج منه السلالات الجديدة ثم على مدى التطور الأنوار الجديدة".

صحيح أن هذا المفهوم كان قد ورد في كتابات عدد من النهضويين العرب ومنهم طه حسين، إلا أنه، في نظر صاحب كتاب "مستقبل الثقافة"، لم يكن له معنى "إلا إذا كان. أخذاً وإعطاءً: أخذنا لما تنتجه الأمم الأخرى من أنواع المعرفة وإعطاءً لما تنتجه نحن من أنواع المعرفة. فالثقافات كلها تتغذى من بعضها البعض، بما فيها الثقافة الأوروبية والغربية عموماً، التي تغدو ولا تزال تتغذى - كما بين أدوارد سعيد في كتابه "الثقافة والأميرالية" - من الثقافات الأخرى غير الأوروبية. وفي كل الأحوال ، وبغض النظر عن الاعتبارات السابقة، فإن مفهوم "الاستقلال الثقافي" لم يعد مفهوماً وظيفياً في زماننا هذا ، بالمعنى الذي يعطيه له أصحاب هذا الموقف الرابع ، لاسيما بعد أن صار ما يسمى بـ "الغزو الثقافي" يغزونا داخل بيونا. أما الفصل الذي يقيمه دعامة هذا "الاستقلال" ما

بين العلم والتقالة الغربيين من جهة، وحاضنتهما التي تتمثل في روح المواطن والتفكير الحر والديمقراطية والعلمنة من جهة أخرى، فقد بینت تجربتنا التاريخية مدى الضرر الذي لحق بنا من جراء هذا الفصل، الذي كان غريباً على مفكري عصر النهضة، أكانتوا من المنضويين في تيار الإصلاح الديني أو في التيار الليبرالي العلماني، الذي اعتقادوا بالتفاعل الحضاري الإيجابي واقتباس كل ما هو مفيد، وإنسانى الطابع، في حضارة "الآخر" وثقافته. فالإمام محمد عبده، على سبيل المثال، أحلَّ أخذ كل الأفكار والخبرات النافعة عن الآجانب، لا سيما عن الأوروبيين، ومجلة "النار". عندما كانت لاتزال واقعة تحت تأثيره الفكري، ذكرت الفوائد الرئيسية التي استفادها المسلمين عبر مخالطة الأوروبيين والاتصال بهم في مجالات ثلاثة، لم يدخل ضعنها مباشرة لا العلم ولا التقالة، وهي: إدراك أهمية استقلال الفكر والإرادة، تعلم كيفية الخروج من الاستبداد بإستبدال الحكم المقيد بالحكم المطلق وإدراك أهمية الجمعيات باعتبارها "الأداة التي صلحت بها العقائد والأخلاق والحكومات في أوروبا وارتقت بها علومها وفنونها" (١٣). وأود التنبيه، هنا إلى أن سيادة مفاهيم الديمقراطية والحريات وحقوق الإنسان في خطاب مروجي أيديولوجية العولمة لا يجب أن يحرفنا عن السعي الحثيث من أجل تملك أسباب التقدم هذه، لسيما وأن "أسياد العالم الجديد" والحكومات السائرة في دكهم يدعون في بلدان "الجنوب"، وعلى الرغم من خطابهم هذا، كل أشكال الاستبداد والديكتاتورية وينتهكون في بلدانهم نفسها، وبشكل متزايد، حقوق وحريات العمال والمهاجرين والمهشين. ولن يغير من عدم وظيفية وواقعية خطاب "الاستقلال الثقافي" استبداله بخطاب "الخصوصية الثقافية" العربية، وذلك على الرغم من أن أنصار هذا المفهوم الثاني ينظرون إلى الخصوصية بوصفها أداة نظرية تساعدهم على بناء نظرية عالمية تصلح للتعامل مع كافة المجتمعات البشرية في أفق توحيد تكاملي جدلي، وتسمح باكتشاف بعد كل من "الحافظة والاستمرارية" والتحول في كل هذه المجتمعات والجماعات القومية الثقافية (١٤). فمفهوم "الخصوصية الثقافية" سيقيعنا أسرى الثنائيات التي حشرنا أنفسنا فيها منذ عقود عديدة، كما أنه، ولكونه يقوم - كما يشير سمير أمين - على "تحيز مسبق ينطر إلى الاختلاف بوصفه العنصر الحاسم، يبقى مخيّباً للأمال في هذا الزمن الذي يرتسם فيه أفق تحقيق وحدة النوع البشري في إطار تنوعه، وهي وحدة لن تنتقل من حيز الظل إلى حيز الواقع إلا إذا قامت، كما كان يجب أن يقول جمال الدين الأفغاني على قاعدة الغد الذي هو أساس الكون وبه قوامه".

فالتنوع الثقافي، وليس "الاستقلال" ولا "الخصوصية" هو ما يتبنّى التمسك به والحفاظ عليه في هذا الزمن، وهو تنوع يات يخترق، نتيجة موجات الهجرة، الهويات الثقافية في إطار الجماعات القومية، كما هو حاصل في أوروبا. وهو أمر أشار إليه انغمار كارلسون مدير التخطيط السياسي في

وزارة الخارجية السويدية، في رده على أطروحة "صدام الحضارات" الشهيرة، وذلك عندما أكد أن الثقافة النابعة من الإسلام ليست غريبة عن الغرب بالشكل الذي تحاول أن تصورها فيه الأفكار المسبقة والمبتذلة، ففي زمن تاريخي مضي، أدى الوجود الإسلامي في القارة الأوروبي إلى تكامل فريد ومشرم بين الإسلام والمسيحية واليهودية وإلى ازدهار لم يسبق له مثيل للعلم والفن والفلسفة؛ أما اليوم، فلم يعد في الإمكان – في نظره – تصور الاتحاد الأوروبي من دون وجود مكون إسلامي "أخضر" له، خصوصاً بعد أن تجاوز عدد المسلمين في بلدان العشرة ملايين، ومن المتوقع أن يصل إلى عشرات الملايين خلال العقود القادمة، ويعتقد كارلسون أنه إذا كان في الإمكان بناء المسكن الأوروبي على نطف صدر الحراء، الذي شكل رمزاً لاسبانيا المتعددة والتفاعلية الثقافات، فإن ذلك سيتمثل بالنسبة لمستقبل أوروبا، مظهراً أكثر أهمية من وجود سوق مشتركة فاعلة أو إقامة بذلك مركزى أوروبي(١٥).

أما شرط الحفاظ على هذا التنوع الثقافي فهو العمل على حماية الثقافة نفسها ومنع احتضارها. وهنا بالذات، سيكون "الاستقلال الثقافي" معنى جديد، مختلف عن السابق، هو استقلال الحيز الثقافي عن علاقات السوق الطاغية ومقاومة كل المساعي الرامية إلى تسلیع الثقافة وتنحيتها على النمط الأمريكي، وفي إطار هذه المقاومة يمكن أن تلتقي تيارات ثقافية عديدة في "الجنوب" كما في "الشمال"، بما في ذلك داخل الولايات المتحدة الأمريكية نفسها، حيث صارت تبرز، في السنوات الأخيرة، ممارسات طبيعية عديدة في حقول الأدب والفنون ويتزايد انتصار الفكر التقدي، وهو ما يعكسه بوجه خاص، الاهتمام الذي لاسابيق له بكارل ماركس وبالثقافة النابعة منه في الجامعات الأمريكية. ويجمع بين هذه التيارات المختلفة، إضافة إلى الرغبة في الحفاظ على الروح النقية في الفكر وإبعاد شبح الخواص الفكري وحماية الإبداع الثقافي، يجمع بينها التطلع إلى بناء ما أسماه الانتربولوجي الفرنسي مورييس غودوليه بـ"رؤية ثقافية متسمة" (ميتا-ثقافية) للإنسان على هذا الكوكب، ينطلق بناؤها من واقع التنوع الثقافي للإنسانية ومن أدراك حقيقة أن أيها من هذه الثقافات المتنوعة لا يملك حقاً، أكثر من غيره، في أن يشيد نفسه كمرجعية وقاعدة كونية(١٦).

وريما، سيكون في وسع الثقافة العربية أن تُثْبِم في هذا الجهد العالمي لحماية الثقافة واحترام مبدأ تنوعها، في أفق بناء مثل هذه الرؤية المتسمة، إن هي: – انطلقت، أولاً، من الإقرار بان وحدة الثقافة العربية، التي تجد في اللغة العربية لحمتها وهي الطموح إلى نهضة العرب محرکها، لا تقوم إلا في إطار

التنوع؛ فالثقافة العربية، التي تحتويها هوية واحدة، هي ثقافة متنوعة التفرعات ومتنوعة المضامين والتعبيرات. - أدرك ثانياً، أن هويتها ليست معطى ثابتاً، بل هي في حالة تغير وتطور دائمين؛ فبالنسبة والتغيير والتطور تحيا الهوية الثقافية، وباندماهما تموت.

- نجحت، ثالثاً، في أن تدرج نفسها في هذا الزمن العالمي وتتحرر من القلق الفكري الذي لازمها منذ أن حشرت نفسها في إطار ثنائية "الأصالة" والمعاصرة، وهو أمر لن يتحقق ما لم تتعامل الثقافة العربية مع تراثها بوصفه رافداً من روافد نهر التراث الإنساني وتقبل مبدأ دوران الحضارات المختلفة في مدار حضارة إنسانية واحدة.

- سعت، رابعاً، إلى توفير الشروط المجتمعية التي تكفل لها هذا الاندراج في الزمن العالمي، وفي مقدمها شرط الحرية، وإلى تملك الوسائل الحديثة التي تسمح لها بمواكبة حركة العالم والتفاعل مع تحولاته والانتقال من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإبداع والابتكار.

- وعمت، خامساً، أنها لن تستعيد فاعليتها إلا بعد أن تنهي تحكم أجهزة الدولة البيروقراطية بمؤسساتها، وتعيد، على أساس جديدة، وصل ما انقطع من علاقتها بالسياسة، وتتحرر من أسر ردة الفعل التي دفعتها، احتجاجاً على سياسات قصيرة النظر، على طريق هجر السياسة.

- تيقنت، سادساً، أنها لن تكون قادرة على إبداع الفكر الكبير، بوصفه تعبرها الأرقى، ما لم ترتبط بهموم الإنسان العربي وتsem في إعادة بناء مشاريع تحرره وتجديد الأيديولوجيات التي حملتها.

- تخلصت، سابعاً، من تخبيتها، كي تتمكن من الاضطلاع بدورها في تثقيف هذا الإنسان العربي ليكون قادراً على مقاومة طفيان السلعة، وثقافة السلعة التي باتت على وشك إماتة روحه.

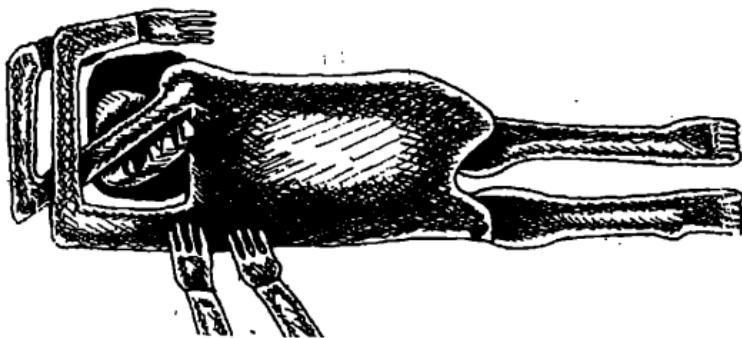
- جهدت، ثامناً، من أجل أن تفرض على السلطة الحاكمة وضع وسائل الإعلام الحديث تحت إشراف هيئات من المثقفين. ففي ظل انتشار الأمية، وتراجع توزيع الكتاب، يمكن أن يشكل التليفيزيون مصدر رئيسي للمعرفة والتنقيف. وهذا استغيد، في الواقع، فكرة كان قد طرحها طه حسين، منذ عام ١٩٣٨، وذلك عندما طالب بشيء من تقييد الحرية في التعامل مع الأدوات الحديثة التي استكشفها العلم وابتكرتها الحضارة، كالسينما والراديو؛ فهذه الأدوات «إإن كانت تصرف الناس عن القراءة الهدامة وتنافس الكتاب على العقل والثقافة إلا أن وجود كثرة من المصنرين لا يقرأ يفرض، وإلى أن تتعلم هذه الكثرة، الاعتماد على هذه الأدوات على أنها أدوات أساسية إلى تثقيف الشعب وتهذيبه»؛ غير أن تقييد هذه الحرية لن يكون - كما أكد - من «مسؤولية إدارة الأمان العام أو إدارة المطبوعات وإنما يجب أن يكون من هيئات من المثقفين تشرف من بعيد على حياة هذه الأدوات» (١٧).

الهوامش:

- ١- سيسند هذا القسم من "الورقة" في الأساس، إلى عشرات المقالات التي نشرتها في السنوات الأخيرة شهرية «لوموند ديبلوماتيك» الباريسية التي تبرز أهم منابر التصدى لأشكال تظهر العولمة وأيديولوجيتها، وهي شهرية صارت تصدر بلغات عديدة وتوزع طبعتها الفرنسية حالياً ما يقرب من ٢٠٠ ألف نسخة.
- ٢- نشرت الشهرية نفسها ملفاً شاملاً حول هذا الموضوع في عددها الصادر في أيام ١٩٩٥.
- ٣- أنظر سوزان جورج: «فبركة أيديولوجياً»، في العدد الخامس الذي أصدرته الشهرية نفسها عن «سيناريوهات العولمة»، سلسلة «طريقة في الرواية»، العدد ٣٢، تشرين الثاني ١٩٩٦، ص ٢٤-٢٢.
- ٤- انظر: هيربرت شيلر: «الثقافة الأمريكية في خدمة التجار»، الشهرية نفسها، العدد تشرين الأول ١٩٩٢، ص ٢٨.
- ٥- انظر: جان دانييل: «كلما ازداد اتصالنا كلما قل أعلمنا»، مجلة «لونوفيل أوبيسرفاتور»، باريس، عدد خاص عن «الفكر اليوم»، ضمن «سلسلة ملفات»، العدد ٢، ص ٣٦-٣٨ (من دون تاريخ إصدار).
- ٦- يحتل قطاع إنتاج السمعي البصري المرتبة الثانية في الصادرات الأمريكية بعد صناعات الطيران، ويتبين من بعض الإحصائيات أن الولايات المتحدة تسيطر على ما يقرب من ٨٠ في المائة من حجم تجارة البرامج التليفزيونية على الصعيد العالمي وعلى القسم الأكبر من الأفلام السينمائية الموزعة عالمياً، علماً بأن الأفلام الأجنبية التي تعرض فيصالات الأمريكية لا تمثل أكثر من ٢١ في المائة من عائدات الاستثمار السينمائي. وقد تسببت سيطرة الفيلم الأمريكي هذه في تراجع الإنتاج السينمائي في عدد من البلدان التي تميزت بتطور ورقى فن السينما فيها، مثل إيطاليا وفرنسا وبلجيكا وروسيا وهنغاريا، ودفع بعض المنتجين والخرجين الأوروبيين إلى المطالبة بعرض إجراءات حماية للحفاظ على التنوع في إطار هذا الفن ومنهم المنتج الفرنسي أنتول دومان الذي دعا إلى إصدار «إعلان اعتماد متبادل» من قبل أبرز العاملين في مجال السينما في العالم يؤكد على التعديدية الثقافية ويدعو الحكومات إلى الحد من حرية تداول الأفلام ولو بصورة مؤقتة.
- ٧- انظر: هيربرت شيلر «الاتصالات شأن دولة بالنسبة لواشنطن»، لوموند ديبلوماتيك، آب، ص ٢٠-٢١.
- ٨- المصدر السابق، العدد نفسه.
- ٩- انظر: أيفناسيور راموني: «الاعقلاني والمجتمع» المصدر نفسه، أيلول

.٢٨١ ص ١٩٩٧

- ١- طرح هذه الأفكار على حرب في الحوار الذي أجرته معه صحيفـة السفير الـبيـروـتـية بـمـنـاسـيـة صـدـورـ كـتابـهـ الجـديـد: «ـالـماـهـيـةـ وـالـعـلـاقـةـ»، عـدـدـ ٧ـ تـيـسـانـ ١٩٩٨ـ.
- ١١- أنظر: سمير أمين: «ـنـحـوـ اـسـتـرـاتـيـجـيـةـ لـلـتـحـرـرـ»، الـكـرـمـلـ، رـامـ اللهـ، العـدـدـ خـرـيفـ ١٩٩٧ـ، صـ ٣٦ـ، ٤٧ـ.
- ١٢- أنظر: محمد عابد الجابري: «ـالـثـقـافـةـ الـعـرـبـيـةـ الـيـوـمـ وـمـسـائـةـ الـاستـقـلـالـ الـشـفـاقـيـ»، الـمـسـتـقـلـ الـعـرـبـيـ، بـيـرـوـتـ، العـدـدـ ١٧٤ـ، آـبـ ١٩٩٢ـ، صـ ٤ـ، ١٤ـ؛ وـكـذـلـكـ: «ـعـشـرـ أـطـرـوـحـاتـ حـوـلـ الـعـولـةـ وـالـهـوـيـةـ الـثـقـافـيـةـ»، السـفـيرـ، ٢٤ـ، كـاتـونـ الـأـوـلـ ١٩٩٧ـ.
- ١٣- المـنـارـ، الـقـاهـرـةـ، الـمـلـدـ الـعـاـشـرـ، الـجـزـءـ الـثـالـثـ، ١٢ـ، آـيـارـ ١٩٠٧ـ، الـجـلـدـ نـفـسـ، الـجـزـءـ الـرـابـعـ، ١١ـ، حـزـيرـانـ ١٩٠٧ـ، الـمـلـدـ نـفـسـ، الـجـزـءـ الـخـامـسـ، ١١ـ، تـمـوزـ ١٩٠٧ـ.
- ١٤- أنظر: أنور عبد الملك: «ـمـلـاحـظـاتـ حـوـلـ مـفـهـومـ الـخـصـوصـيـةـ»، الـكـرـمـلـ، الـعـدـدـ الـمـذـكـورـ، صـ ٦٤ـ، ٧٥ـ.
- ١٥- أنظر: مجلـةـ «ـسـيـاسـةـ خـارـجـيـةـ»، الـإـسـبـانـيـةـ، مـدـرـيـدـ، العـدـدـ ٤٠ـ، آـبـ -ـ أـيلـولـ، ١٩٩٤ـ، صـ ١٦ـ، ١٧ـ. ويمكن الرجوع إلى عرض مسهـبـ لأنـكـارـ هـذاـ الـدـيـبـلـوـمـاـسـيـ فـيـ: مـاهـرـ الشـرـيفـ: «ـأـطـرـوـحـةـ صـدـامـ الـحـضـارـاتـ وـنـقـادـهـ»، النـهـجـ، دـمـشـقـ، (الـعـدـدـ ٤ـ)، صـيفـ ١٩٩٥ـ، صـ ١٩٢ـ، ٢٠ـ.
- ١٦- أنظر: موريـسـ غـوـدـلـيـهـ: «ـهـلـ الـأـنـتـرـوـبـوـلـوـجـيـاـ الـاجـتـمـاعـيـةـ مـرـبـطـةـ بـشـكـلـ لاـ يـنـفـصـمـ، بـالـفـرـقـ أـرـضـ مـوـلـدـهـاـ؟ـ»، الـمـصـدـرـ السـابـقـ، العـدـدـ ١ـ(٢٧ـ)، خـرـيفـ ١٩٩٤ـ، صـ ٢٢٥ـ، ٢٤٤ـ. (ترجمـةـ مـاهـرـ الشـرـيفـ).
- ١٧- أنظر: مستقبلـ الـثـقـافـةـ فـيـ مـصـرـ، الـقـاهـرـةـ، مـطـبـعـةـ الـعـارـفـ، ١٩٢٨ـ، صـ ٥١٤ـ، ٥١٦ـ.



الواقعية الاشتراكية وشروط البقاء

انتصار الشنطى

ارتبطت «الواقعية الاشتراكية»، حمياً - بال المجال السياسي، فوقعت ضحية المحوود والتشويه، شأن النظام السياسي في الدول الاشتراكية، وما أن ضربت التجربة الاشتراكية في شرق أوروبا حتى تصور البعض أن الواقعية الاشتراكية قد عفا عليها الزمان، وشلت من ديناصورات الماضي، الأمر الذي دعاني إلى المخوض في هذا المجال، بالذات، على ما يعتريه من أشراف وفخاخ، بادئة بخلفية تاريخية ضرورية عن الواقعية، قبل أن ألقى حزمه من الأضواه، على الواقعية الاشتراكية نفسها، محاولة التصدى للحملة الجماهيرية على هذه المدرسة الشوروية. وهي حملة غير مبرأة من الفرض السياسي، حيث تأتى في سياق المصلحة على فكرة العدالة الاجتماعية ومع الانتصار لكل ما هو رأساً على رجلي.

خلفية تاريخية

إن الزعماء العظام للحركة الأدبية في أوروبا، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عملوا على تطوير الواقعية، حين رأوا بأعينهم انهيار الأدب والفن في أوروبا. ففي منتصف القرن التاسع عشر ابتدأ الأدب، بزعامة رومان رولان، يبحث عن طرائق وأساليب جديدة في الفن. وكان رولان يرى أنه يجب على الفن أن يتدخل بشكل حاسم، ويعزم في النضال العظيم ضد التقىق والظلم والاستبداد

المريع في عالمه، وضد الخرافات الاجتماعية، وسار مكسيم جوركى في هذه الاتجاهات نفسها، واستلهم منها منابع وجيه.

في بداية القرن العشرين، اكتسب الأدب الروسي صفة عالمية وأحدث انطباعاً رائعاً في الغرب، نتيجة للقصص الرائعة التي ألفها كل من تولستوي وتشيكوف.

كان تولستوي، وتشيكوف، ورولان، وجوركى، في مؤلفاتهم وقصصهم، يبحثن عن الفن والأدب الجديدين. حتى يكون الأدب والفن في خدمة الشعب، والارتفاع بمستوى المضمون، ليكون له نفزة وتأثير على الأدب العالمي، كما يتحمّل على الأدب تمييز السبيل لإصلاح المجتمع، وخلق حياة اجتماعية جديدة، وتربية إنسان جديد.

وحتى تفهم طبيعة الواقعية في الأدب العالمي، قبل ظهور الواقعية الاشتراكية، فمن الضروري أن نلقي الضوء على الوضع القائم آنذاك، ومدى ارتباط الأدب الواقعى، والفن الواقعى بالحقيقة المرضوعية، في تلك المرحلة بالذات. إن الكتاب الواقعين، خلال الأعوام المائة من أواخر القرن الثامن عشر إلى نهاية القرن التاسع عشر، استطاعوا أن يكشفوا لنا طبيعة الظروف التي كانت تحياها طبقة النبلاء والإقطاعيين في أوروبا، غير أن الواقعية في تلك الفترة، لم تستطع. في الوقت ذاته، أن تحدث أي تأثير على الأدب العالمي، والسبب هو أن الأدباء الواقعين مرروا عبر العصور الكثيرة للحياة الاجتماعية، التي كانت تحياها الجماهير البسيطة، مروراً عابراً، دون أن يبرزوا لنا. بشكل موضوعي هيـ بشاعة الفقر الذي كان يقاسيه هؤلاء الناس. وفي روسيا القيصرية، حيث الاستبداد الرأسمالي والقيود الظالمة، التي كانت تكتب الأحرار، بعد أيام المدرسة الواقعية القديمة في روسيا يلعبون دوراً مهماً في إبراز استهتار السلطة، وواقاحتها، ومجونها، بشكل سافر وعلني. وقد نفروا في الجماهير روح الاحتجاج والكرامة ضد هذه المظالم، وفضحواـ بقرونـ الظلم السائد، وغذوا روح المقاومة، إلا أنهم حين جسدو لنا ملامح هذا الطفيان، لم يصفعوا لنا، وصفنا دقيقاً متكاماً.

ملامح الواقعية

غير أن تولستوي استطاعـ إلى حد كبيرـ أن يعيـ لنا هذه الملامح، التي عكسها لنا الكتاب الواقعيون، بشكل أكثر دقة وتفصيلاً، في قصته «البعث». إن أكثر الكتاب الواقعين، كانوا قد رکزوا على العمل من أجل خلق حياة أفضل، وعقد كتاب من أمثال بليزاك، وأناتول فرانس، وجورج برنارد شو آمالاً مشابهة على الأدب. كما على فلوبير آمالاً واسعة على وجوب الاعتماد على الجماهير، من أجل تحسين ظروف الحياة الاجتماعية.

نستطيع القولـ بأن الواقعية القديمةـ كشفت مأسى حياة الإنسانـ في العالم الرأسماليـ، وأشارت إلى تعدد الصراعات الداخلية لدى الإنسانـ وأنانيتهـ. كما أنها درست الحياةـ بانتباـهـ كبيرـ، وأوضحت بشرفـ وموضوعيةـ، حقيقةـ واقـعـ العالمـ، على ضـوـءـ فـهـمـهاـ لـهـذاـ العـالـمـ، وـكـانـ تـثـقـ بـقوـةـ بـأنـ الـحـيـاةـ فيـ الـمـسـتـقـلـ ستـفـتـحـ أـمـامـ الإـنـسـانـ آـفـاقـاـ جـديـدـاـ لـحـيـةـ أـسـعـدـ، غـيرـ أـنـهـاـ لمـ تـقـرـ أـىـ حلـ مـعـينـ لـلـمـشاـكـلـ الـتـيـ تـعـرـضـ الإـنـسـانـةـ.

إـلاـ أـنـاـ، فـيـ النـصـفـ الثـانـيـ مـنـ الـقـرنـ التـاسـعـ عـشـرـ، وـجـدـنـاـ أـنـ الـكـتابـ الـأـوـالـيـ فـيـ الـغـربـ أـلـاـ، وـمـنـ

ثم في روسيا، قد توافرت لديهم الإمكانيات لوضع حلول معينة محددة حل بعض المشاكل، واتجهوا في خطتهم هذه لتحديد الواقعية ذاتها، ووضع خطة لعلاج المشاكل الحقيقة التي تعيشها في الواقعية.

في هذه الفترة، بالذات، أخذت البروليتاريا تدخل مسرح التاريخ. وعلى قمة هذه الحرية، تطورت مواهب رومان رولان، الذي عكس «في مؤلفاته الأدبية - تقاليد المذهب الواقعى».

الواقعية وحركة الطبقة العاملة

في بداية هذا القرن، أمكن للمدرسة الواقعية الروسية أن تبدع كثيرة من المؤلفات الأدبية، ذات المستوى العالمي، كما جرت هذه الواقعية أن تؤثر، بقدر ما تستطيع، في تصاعد الحركة الاجتماعية، التي كانت تقدّمها الطبقة العاملة طبيعة الحركة الديمقراطيّة في روسيا.

إن ظروف تطور الأدب والفن البروليتاريين، عبر مرحلة الرأسمالية، قد مثلت نضال الطبقة العاملة من أجل الاشتراكية. كما أنها تعتقد أن هذه الطبقة - عبر هذا النضال - استطاعت تحقيق مكاسب أدبية ومعنى ذات شأن، وأن الأيديولوجية البروليتارية الاشتراكية، في مجال علم الجمال (الإبستاطيقا)، تكنت من أن تفتح آفاقاً واسعة لتطور أدب جديد.

ومن الطبيعي فإن ملامح هذا الأدب الجديد كان يمثل - في المراحل المذكورة - أساس الأدب البروليتاري الاشتراكي ذلك لأن الأدب الواقعى الاشتراكي لم يكن قد نشأ، بعد.

الواقعية من تداعيات الفلسفه الماركسيه

يتعين علينا منهجياً أن ندرس الأساس الماركسي للواقعية الاشتراكية، لأنها ليست مجرد وجه برىء من وجوه الواقعية، نيت عفويًا، واتخذ مساره في التطور، والتنامي، بشكل أبي مستقل، بل احتشدت فيها وحولها كل التناقضات، التي يتسع لها العصر، في بينما وصل البعض في تقديسها والالتزام الحرفي بها، إلى اتخاذها ديناً لا ينبع للأدباء، أن يلحدوا فيه، أو يكفروا به، خرج عليها البعض ويفضّل من أجلها كل صبغ الواقعية، لا شئ، إلا ليثبت حرفيته في الاخبار، وقدرته على التتمدد. وسلك فريق ثالث أسلوباً جديلاً في تناول هذه القضية، يستعد عن التبسيط، والتطرف، وبمحظوظ منها بالجلوه، ويرى ما فيها من إضافات تخصّب الفكر الإنساني، فيقرأها، ويستشرّها دون أن يتوتر في الالتزام الحرفي بجوانبها السلبية، الذي ينبع تجاهده.

إن كتابات ماركس وإنجلز نفسها، المعززة بتعليقات أمم الشراح، اتخذت العبرة لنظرية الأدب في الواقعية الاشتراكية، وتجدد أن إنجلز، بالذات. كان حريصاً على توحيد كثير من القضايا ذات الأهمية الكبرى في تحديد وظيفة الأدب في المجتمع، وفي رسم بعض العالم المهمة في طريقة قيامه بهذه الوظيفة، من خلال قضيّتين أساسيتين هما: الالتزام والاستلاب. أما بالنسبة للالتزام فقد كان إنجلز صريحاً في الدعوة إلى أن يكون الاتجاه في الأدب نابعاً من الموقف والأحداث نفسها، بدون أن يشار إليه بشكل مباشر، كما أنه لا ينبع للشاعر أن يعطي القارئ حلاً جاهزاً لمستقبل الصراعات الاجتماعية التي يصفها. فالقصة الاشتراكية - كما يقول إنجلز - تحقق هدفها على الوجه الأكمل،



عندما تحطم الأوهام التقليدية الشائعة، عن طريق الرصف الأمين للظروف الواقعية، فهي بهذا تهزم من الأعماق تقافز العالم البرجوازي مما يجعل الشك في القيبة المطلقة لما يحدث، بالفعل، أمراً لا مفر منه، لكن دون أن يشير، بأي شكل مباشر، إلى حل ما، بل على العكس من ذلك، تتفادى اتخاذ موقف ينحاز، بوضوح، إلى الهدف الأصيل.

ينهض إنجيلز إلى أبعد من ذلك في شرح طبيعة الالتزام، النابع من الموقف إلى حد القول بأنه قد يكون غير مقصرد من الموقف، في بعض الأحيان. فهو بهذا التزام عنوان، موضوعي، لا يخضع للرأي الشخصي، مما أعطى هذه الدعوة أهمية في مقاومة الدعاية الخبيثة في الأدب. فما يسميه إنجيلز «انتصار الواقعية» يصل إلى جنور الخلق الفني، ويكشف عما تعنيه الواقعية من تعطش للحقيقة، وتعصب للواقع، يجد كل كاتب نفسه مسؤلاً إليه.

أما بالنسبة لقضية الاستلاب، التي تعد طبقاً لماركس وإنجيلز، من خصائص المجتمع الرأسمالي، فيالرغم من طابعها الاجتماعي والاقتصادي، إلا أن لها تأثيراً كبيراً على مجال الإبداع الفني. إلى ذلك فإذا كان الفن يتضمن إلى مجال النشاط الحر الوعي الذي يسيطر به الإنسان على الواقع المحيط به، ويتضمن عن طريقه عالماً موضوعياً، فإن استلاب الإنسان في نشاطه الإنتاجي يعنيه وبالتالي، في الهبوط بالفن، من نشاط إبداعي حر إلى مجرد وسيلة لأنّ شيء آخر.

هكذا تجد الأدب يسير جنباً إلى جنب مع نقد المجتمع الرأسالي، كما أنه في الوقت نفسه. ينفصل عنه، فالواقعية ليست أسلوباً فضلاً عن أنها ليست تكتيكاً للتعبير الأدبي. إن الواقعية هي في الحقيقة، تروع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري، في صورة مخلصة للحقيقة، وصادقة مع الواقع الاجتماعي، وبشكل غوّجي وفني موح. إن الواقعية. وأذكر هنا القول مرة أخرى - ليست أسلوباً، بل هي منع التشكيل الفني المناسب لمثل هذه الواجبات الملقاة على عاتق الأديب، منذ عهد هوميروس وإلى اليوم.

أما الصبغة الأدبية والمعنوية للواقعية، فقد تجمعت في المؤلفات الفنية والأدبية للبروليتارية الشورية، واستطاعت هذه المؤلفات أن تكتسب أهمية كبيرة، وأن تلعب دوراً معنوياً في تطور المجتمع.

وأهم هذه المؤلفات تصنص مكسيم جوركى، فقد تمكن هذا الأديب من أن يخلق امتزاجاً عميقاً بين عبقريته ومواهبه الفنية، وبين عقيدة عصره الشورية، وجبه الذي لا حدود له للناس، كل الناس، وكان يعتقد على كل من يظلم هؤلاً، الناس ويصطدم بهم، كما أنه ثمن ثقافتهم العالية، وإدراكهم العميق للحياة. وتجد في مؤلفاته الأولى انعكاساً واضحاً ومهماً لبداية مسيرة هذا الامتزاج، والاتحاد بين النظرية الاشتراكية والحركة الثورية للجماهير الشعبية.

جوركى والواقعية الاشتراكية

يعتبر جوركى المؤسس الحقيقي للواقعية الاشتراكية، وقد امتازت تلك المدرسة التي أسسها جوركى، باتجاهين رئيسيين:

الاتجاه الأول: هو اتجاه النقد الواقعية.

الاتجاه الثاني: هو اتجاه الواقعية الثورية.

وقد استطاع جوركى، بقدرته الخارقة المبدعة، أن يبرز لنا، في هذه المضامين، الصراع القائم بين المشاعر الروحية لأصحاب الأموال والإقطاعيين والفتنة الماكمة، وبين المشاعر الإنسانية التي يتحلى بها الفقرا، المقطهدون.

بغض النظر عن الواقعية، التي كانت تمييز بها مؤلفات جوركى، فقد كان دون شك - ميلاً بمنتهى نحو الرخاوف الرومانسية. وينبغي ألا ننسى في هذا الصدد، الدور الذي لعبته المدرسة الرومانسية التقديمية. فإن المهمات التاريخية العظيمة التي قامت بها، كانت ترتكز على كونها لم تساند الدعوة إلى الحرية وحسب، بل أيضاً إنها قدمت إلى نار الحرية وقوداً جزلاً، وجعلت هذه النار تتضطرم باستمرار، ولا تنطفئ، حتى يأتي من يستطيع أن يُؤثر - بشكل حقيقي - في تغيير وجه العالم، واصلاحه، إصلاحاً جذرياً، ومن المحنات التي ينبغي إبرازها في هذا، هو أن الواقعية الاشتراكية استرجت وتلاقت مع الرومانسية الثورية، والنقد الواقعى، فى ميدانين شتى، وأول ما تحقق هنا الاسترجاع فى مؤلفات جوركى، حيث ظهرت نتائج هذا الاسترجاع فى تأسيس أدب جديد، كان رائدته جوركى. ومن هذه البيضة الوليدة، نشأ أدب جذب إليه كتاباً مزوجاً بين اتجاهين أدبيين، والمحمد مما لينتجها لنا اتجاهها أدبياً ثالثاً. على أى حال، ليست الواقعية نوعاً من الطريق الوسط بين موضوعية زانفة وذاتية زانفة، بل هي على العكس من ذلك، طريق ثالث، يتضمن الخل الذي يعارض كل المآرث، والرافنة. فالواقعية هي الاعتراف بحقيقة أن العمل الأدبي لا يمكن أن ينبع على فكرة «المتوسط»، الجامد، الحالى من الحياة كما يفترضها الطبيعيون، أو على فكرة المبدأ الفردى، الذى يذيب نفسه فى اللاشي.

هكذا، فإن الواقعية تصور الإنسان والمجتمع، باعتبارهما كيانين كاملين، بدلاً من أن تختصر على عرض مظاهر أو آخر من مظاهرها، وعلى ذلك فالواقعية تعنى الاشتغال على أبعاد ثلاثة: امتلاء كامل ينبع الحياة المستقلة للشخصيات، وال العلاقات الإنسانية، ولا يتضمن هذا المعنى رفضاً للدينامية العاطفية والذئنية التي تتطور بالضرورة، جنباً لجنب مع العالم الحديث.

إن الواقع والأحداث العاصفة التي شهدتها الواقعية، أدت وبالتالي إلى أن تندى الواقعية الحقيقة ينبعوا تستيقى منه المؤلفات الأدبية مضمونها، وأن تصبح مصدراً غنياً بالإلهام غير المحدود، بالإضافة إلى أن ثورة أكثرى أختبر الواقعية ووسع نطاقها، حتى أوصلتها إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه، ألا وهو الاشتراكية والإنسانية. كانت الحياة، بعد ثورة أكثرى، تغلى وتحبس أمام الكتاب، وكانت تلد كل ما هو جديد، فقد كانت عملية ميلاد أشكال أدبية جديدة ، تجري، بشكل متصل وبلا انقطاع، كما أن هذه الحياة الملتيمدة، بقيت تُعنى الأدب كل يوم، بمضامين ومواقف من وأشكال جديدة. فالملامح البطرولية التي كانت تتسم بها الثورة الاشتراكية، والحياة الجديدة التي كانت تبني على أسس اشتراكية، وقد استمرت في تزويد الأدب والأدباء، بكل ما هو حى وأصيل. كما أن المشاركة الإيجابية في بناء المجتمع، قد خلقت إمكانات لا حدود لها، لتبلور أدب روائى ولملعى من نوع جديد. لقد تشكلت الواقعية الاشتراكية، لتعكم النضال الثورى بمحابر الشغيلة، وتتجسد

الصراع العظيم من أجل بناء المجتمع الاشتراكي، وأن تصور الملاحم الأولى لبناء العالم الجديد والمظاهر الجديدة لأبرز صفات الإنسان التحرر، وأن تلقي ذراعيها، لتطرق باكورة إنتاج الشعراء البروليتاريين الاشتراكيين والمؤلفات الأدبية للأدباء والكتاب السوفيت وأعمالهم الأولى من أمثال جوركى، كما أنها عكست مرحلة تاريخية جديدة، مرحلة الانتقال من الرأسمالية إلى الاشتراكية. هكذا نستطيع القول بأن الواقعية الاشتراكية مرت، خلال تطورها التاريخي، بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى

من سنة ١٩١٧ إلى ١٩٣٢، وتميزت بتتنوع الاتجاهات والأساليب الجمالية، وشهدت بزوغ «الواقعية الاشتراكية» التي اكتشفت الفرد النشط الذى يصنع التاريخ. وقد عكست نضال الطبقة العاملة، من أجل إسقاط النظام القديم، وإقامة نظام اشتراكي، وخلال هذه المرحلة كانت قصص جوركى وغيرها من المؤلفات القيمة، تشكل بداية مرحلة جديدة للأدب إن مضمون قصصه هذه، وجدت لها مجسداً خفياً وضع في مؤلفات بيدنى، ومايكوفسكي، وغيرهما.

المرحلة الثانية

من سنة ١٩٣٢ إلى ١٩٥٦، تقلل فيها طرق الانتقال التدريجي من الرأسمالية إلى الاشتراكية، وتوسيع النظام الاشتراكي، ونشره. وكان من أهم القضايا في هذه المرحلة مناهضة البرجوازية، ومقاومة أفكارها. الكاتب كلايد كوف في مولفه «الأستن» كان قد افتتح هذه المرحلة، وتبعه بانفيزون، في قصته «المهرج الجندي»، وشلوخوف، في روايته «الأرض البكر حرثناها»، إلى جانب بغيرها من المؤلفات الروائية، التي تضمنت الدعوة لبناء عالم جديد ولأول مرة في تاريخ الأدب العالمي، صدرت المؤلفات الأدبية التي جسدت الصور الحقيقة للجماهير التحررية، ولنضال الشورة والثوار من أجل خلق حياة جديدة، ومن أجل إكساب الإنسان صفات الإنسان، وتطهيره من فرديته وأثانته، وتخليصه من روابض الماضي، والإزالة لونه الثاني، ودفعه نحو العمل الجماعي.

على أن الواقعية الاشتراكية كيبدأ جمالاً فني شهد انتكاسة ثلثت في الإعلان الصادر عن المؤتمر الأول للكتاب السوفيت سنة ١٩٣٤، وتحدد على لسان «أندريه شدانوف»، وقد تدارلت المراجع الروسية التحديد الذي قدمه «شدانوف»، للواقعية الاشتراكية فجاء في المعلم الفلسفى الصغير أن « رجال الفن السوفيتى هم مهندسى النفس البشرية، يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكية والحماس الذى لا حد له للحزب الشيوعى والروح الوطنية السوفيتية ». وهنا يبرز بشكل مبالغ فيه الالتزام الحزبى للأدب الذى كان «لينين» قد سبق إلى التعبير عنه سنة ١٩٠٥ فى مقال بعنوان «تنظيم الحزب وأدبه».

ومن الطبيعي أن تتوقع أن يختلف صدى هذه المبادئ النظرية الواقعية لدى الأدباء الروس أنفسهم من كاتب لأخر، بل إننا لا نندهش إن وأينا بعضهم ينتمي بالآثار السلبية التي ترتب على تزعة عبادة الفرد في عهد « ستالين »، وظهرت في الميدان الفنى من خلال أفكار خاطئة أهمها غلبة الجانب العقائدى «الدوجماتيقي» وفكرة الأدب الحالى من الصراع والانعكاس الجزئى للحياة. فبحثوا عن

إطار نظري من لا تختنق فيه قدراتهم المبدعة، ولعل أوضح نموذج لذلك هو الكاتب الكبير «جوزركي» و «إيليا أهرينبرغ».

إن الأعمال التي تنتهي للواقعية الاشتراكية، في العشرينات والثلاثينيات، تكون في مجموعها ملحمة للثورة. ومتنازع هذه أيضاً، بازدهار مؤلفات مايا كوفسكي. واستطاع أدب الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي التأثير على الأدب خارج حدوده، ففي البلدان الرأسمالية ظهر كتاب ساروا في طريق الواقعية الاشتراكية أمثال: لوى أراجون، وبيول إيلوار، وبابلو نيرودا، وغيرهم.

المراحل الثالثة

جاء بعد سنة ١٩٥٦، وفي هذه المرحلة من مراحل تطور الواقعية الاشتراكية، كان من أهم مهام الأدب السوفيتي إنجاز بناء الاشتراكية، وإزالة كل أثر من آثار الظلم الطبقى، وانشاء النظام الاشتراكي على أساس وحدة الجماهير، وتكافؤ الفرص أمامها. ظهرت في الأدب السوفيتي مؤلفات عديدة، جسدت مضامينها وبلات الحرب العالمية الثانية، وما أصاب البشرية من آلام ومحن، كما صرورت نضال الشعب السوفيتي من أجل النصر، وتوطيد دعائم السلام، ومن أجل بناء الاشتراكية. وأكمل الأدب السوفيتي حتمية الفرد الجبوهية، التي كان نادراً ما يعترف بها، قبل رواية «النهر الهادي» لشولوخوف، و«المقد Enny» ليورا أوليشا و«جيش الفرسان» لإزارك بابل. انطلاقاً من أن الفرد ليس وقوداً للتاريخ، وأنه ليس الوسيلة، لكنه هدف العملية التاريخية. فالتقدم التاريخي لا يتم إلا باسم الفرد، ومن خلاله، وليس على حسابه، أو رغمـ عنه. إن أدباء أمثال: آ. ليتونوف وتفارادوفسكي، ونيكولايف، وغيرهم من الكتاب والأدباء، قد جعلوا على وأس أهدافهم الاجتماعية والأدبية تربية جيل جديدة تربية الإنسان المعاصر، وتوجيهه في ميادين الحق والبيت والعمل، هذا إلى جانب مهامهم في تطوير أدب الواقعية الاشتراكية.

إن الأسلوب الفني هو أداة لبناء واقعية فنية، تستلزم الخبرة الاجتماعية والجمالية للقرن العشرين، وتتعلق من المفهوم الفني «للفرد الإنساني النشط اجتماعياً».

إن التجارب التي مرت بها الأدب السوفيتي، وعلى وجه الخصوص تجارب كل من جوركى ومايا كوفسكي الأدبية، قد ساعدت على تمهيد السبيل أمام تطور الأدب العالمية الأخرى. فالنسبة للأدب التقدمي في فرنسا، مثلاً، نستطيع أن نلخص تأثير الأدب السوفيتي في تنصيص أراجون، فقد استفاد هذا الأديب من تجارب جوركى خاصة، وعكس في أدبه النضال الطبقى في مرحلة الرأسمالية، أما الناحية الأخرى، فقد استفاد الأدب العالمي من المشاكل الفنية التي واجهت الأدب السوفيتي، بعد مرحلة الحرب العالمية الثانية. وهي مشاكل حيوية و مهمة، تواجه الأدب العالمي الحديث، عبر تطور هذا الأدب.

جارودى يوسع ضياف الواقعية

يقول روحيه جارودى: «كل عمل فنى أصيل يعبر عن شكل للوجود الإنساني في العالم . ومن هنا تترتب نتائجتان: لا يوجد أبداً أى فن غير واقعى، أى لا يوجد فن لا يستند إلى واقع متغير

ومستقل عنه. وتعرّف هذه الواقعية معتقد للغاية، لا يستطيع أن يتجرد من الوجود الإنساني في صيغ الواقع بوصفه خبره الواقع».

في إمكانتنا أن نستخلص معايير الواقع من ستندال، ويلزاك، ومن كورييه، وريبين، ومن تولستوي، ومارتان دي جار، ومن جوركى وماياكوفسكي. ويتساءل جارودى: وإذا لم تطبق هذه المعايير على أعمال كافكا، وسان جون بيرس، فما العمل إذن؟ هل يتعين علينا إقصاؤهم من الواقعية، أى من الفن؟ أم يتعين علينا على العكس - أن توسيع وغذ تعرّف الواقعية وأن نكتشف أبعادها الجديدة على ضوء الأعمال المميزة لمصرنا، مما يسمح لنا بضم هذه الإسهامات الجديدة إلى تراث الماضي؟ وبختار جارودى الحال الثاني، ويطالب بالأساس تستخدم المعايير الضيقة للواقعية.

الواقعية في الفن، هي الروعي بالمشاركة في خلق وتجديد الإنسان لنفسه، باستمرار، باعتبار أن هذا الروعي أرقى أشكال الحرية. أن يكون الإنسان واقعياً، لا يعني على الإطلاق نقل صورة الواقع... بل محاكاة نشاطه، وهو ليس تقديم نسخة متقدمة من خلال ورق شفاف، بل المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين.

تختلف مهمّة الفنان عن مهمّة الفيلسوف، أو المؤرخ: فهو ليس مطالباً بأن يعكس الواقع بأكمله. إن الواقعية لا تطالب العمل الفني بأن يعكس الواقع في شموله وأن يرسم خط السير التاريخي لمرحلة معينة، أو لشعب معين، وأن يعبر عن الحركة الأساسية للمجتمع، وعن أبعاد المستقبل. وكل ذلك مطلوب من الفيلسوف، دون الفنان. ومن الممكن أن يكون العمل الخلاق شهادة جزئية للغاية، وذاتية، إلى أبعد الحدود، عن علاقة الإنسان بالعالم، في فترة معينة، ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه الشهادة أصلية وعظيمة. فقد يحسن الكاتب - مثلاً - ويعبر بقوّة عن هذا المظاهر أو ذاك من ظواهر الغربة، دون أن تكشف له أسبابها، أو إمكانيات تجاوزها، فيظلّ أسريراً، على أن ذلك لن يحول دون أن يكون كتاباً عظيماً.

لا تذكر الماركسية القيمة الذاتية للخلق الفني. ومن هنا فإن المادية الفلسفية، أو الواقعية الفنية لا تفترض، بالضرورة الختنية، الآلية في العلاقة بين الواقع والحياة ومن السخف أن تستخرج مفهوم أي إنسان للعالم، من خلال وضعه الطبقي. كان ماركس - من حيث أصوله الطبقي - بروجوازاً صغيراً، كما كان إيجيلز من أبناء البروجوازية الكبيرة، ومع ذلك فإن تصورهما للعالم لا يمتصلة إلى مفهوم طبقتيهما للعالم. وهذا لا يعني، أبداً، أن آية رؤية للعالم لم تنشأ في أي مكان، وفي أي زمان. فالنظريّة الشوروية لا تكون ممكّنة إلا مع وجود واقع ثوري. فلم تنشأ الماركسية ولم تنفصل عن النظريّات الطروباوية السابقة لها، إلا عندما أكدت الطبقة العاملة نفسها، كقوة تاريخية مستقلة. وعندئذ - فحسب - سمع «تفهم الحركة التاريخية» بالوصول إلى تصور ثوري للعالم، باحتضانه للواقع، الذي لا يزال في طور النشأة.

العمل الفني إجابة جمالية على مجموع الأسئلة التي يطرحها على الفنان كل من عصره، ووسطه الاجتماعي، والديني، والثقافي وأيضاً وضعه الشخصي، ومهنته، وغرامياته، أى كل ما يخص حياته. وتكون إجابة الفنان شيئاً آخر، وليس مجرد انعكاس للظروف التي أثارت السؤال.

نكل عمل فني كبير يساعدنا على إدراك الأبعاد الجديدة لواقعنا. وهذه الجدلية المعقّدة في علاقات

العمل الإبداعي بالواقع والحياة، هي الموضع الأساسي لعلم المجال الماركسي. يرتبط العمل الفني، في كل مرحلة، بالعمل والأسطورة. ونقصد بالعمل القدرات الحقيقة للإنسان، أى التكنيك، والمعرفة، والمبادئ، والهيكل الاجتماعي. أى كل ما تم. فعلاً. أو فى طرقه إلى الأقسام. أما الأسطورة فتنقص بها التعبير الملموس والمجسد لإدراكنا تواجى النص وما هو مطلوب عمله، فى كل قطاعات الطبيعة والمجتمع، التى لم نسيطر عليها، بعد. ولقد أشار ماركس إلى الأسطورة بوصفها « وسيطاً » بين البناء التحتى والهيكل العلوى، فأكيد بذلك دور الوجود الإنساني كنصرأس أساس فى تعريف الواقعية التقديمة، وهو يستبعد بذلك، أيضاً، كل مفهوم ضيق للواقعية، لأن الواقع الذى يشمل الإنسان لا يقتصر على ما هو عليه فحسب، بل يشملـ أيضاًـ ما سيكون عليه فى المستقبل. فأحلام الإنسان، وأساطير الشعب هى خميرة المستقبل. وواقعية عصرنا واقعية تخلق الأساطير، واقعية ملحمية.

كما سبق القول فإن هذه الإيجابيات كلها لم تحول إلى حجاب يقى الواقعية الاشتراكية من الشرور وعشرات الزمان، ولم تحل دون حالات إفساد معنى الواقعية الاشتراكية، على هذا التحو أو ذاك. خاصة فى الأقطار التى تسلم الاشتراكيون السلطة فيها حيث أدى ضعف الديمقراطيـ السياسية هنا إلى تفشي وباـ البيروقراطية، التى أعمـلت نهـشا فى جسدـ الاقتصاد والسياسة، على حد سواهـ، وكان طبيعـياً أن يـتدـ هذا النـشـ إلى الجـسـ الثـقـانيـ، وـضمـنـهـ الواقعـيةـ الاشتـراكـيةـ. وليس الدـوـجـمانـىـ السـوفـيـتـىـ الشـهـيرـ، شـدائـوفـ المـثـلـ الوحـيدـ، وإن كان خـيرـ وـسـيلـةـ إـيـضـاحـ فىـ هـذـاـ الصـدـ، حيثـ تـحـجـ إلىـ حـيـنـ فىـ تـحـرـيلـ الواقعـيةـ الاشتـراكـيةـ إـلـىـ صـنـ يـعـدـ، وـبـوـلـ يـنـفـعـ. ماـ أـكـدـ مـجـداـ أنـ الـديـقـراـطـيـةـ شـرـطـ لـأـ غـنـىـ عـنـ لـاتـعـاشـ الواقعـيةـ الاشتـراكـيةـ وـتـطـرـهـاـ، وـالـعـكـسـ صـحـيحـ.

الأمر الذى لم يحدث فى وطننا العربى، حيث لم يصل الاشتراكيون إلى السلطة، مما حال دون تحول الواقعية الاشتراكية إلى عقيدة جامدة، بل إن ثمة مبدعين عرب أضافوا إلى هذه الواقعية الاشتراكية، وأغنوها. ما أهلهم لتصدر المشهد الثقافى العربى، منذ أواسط الأربعينيات. ففى مجال الشعر: بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتى، معين برسوس، محمود درويش، توفيق زياد، كمال عبد الخليم، شوقى بغدادى، عبد الرحمن الشرقاوى، صلاح عبد الصبور، وجبلى عبد الرحمن. وفى الرواية والنثرة القصيرة هنا مينا، يوسف إدريس، محمد نفاع، إميل حبيبي، غائب طعمة فرمان، ومحمد صدقى.

وفي النقد: محمد متلور، محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، عبد القادر القط، شكري عياد، على الراعى، حسين مروء، محمد دكروب، رجاـ النقاشـ، عبد المنعم تليةـ، سيد البحارـىـ، الطاهر مكىـ، فريـدةـ النقـاشـ، أـميرـ إـسكنـدرـ، كـمالـ رـمزـىـ، سـعـيدـ مـرادـ، مـصـطفـىـ درـويـشـ، رـئـيفـ خـوريـ، أـحمدـ عـباسـ صـالـحـ، إـبرـاهـيمـ فـتحـىـ، جـورـجـ حـنـيدـ، وـمـسـىـسـ يـونـانـ، أـنـورـ كـاملـ، كـاملـ القـلـىـوىـ، وـصـلاحـ ذـهـنىـ.

وفي المسرح: نعسان عاشر، ألفريد فرج، لجـيبـ سـرـورـ، وـسـعـدـ اللـهـ وـنـوـسـ. وفي الفن التشكيلي: حسن فؤاد، زهـى العـدوـىـ، عبد المنـعـ القـصـاصـ، هـبةـ عـنـايـتـ، دـاـودـ عـزـيزـ، إـلـجـيـ أـفـلاـطـونـ، وجـاذـيـةـ سـرىـ.

وفي الإخراج السينمائي: كمال سليم، كامل التلمساني، صلاح أبى سيف، يوسف شاهين، وغيرهم
كثيرون، من يستحقون دراسات ضافية، تلقى حزمه من الأضواء على إسهاماتهم المتميزة، التي
أثبتت الواقعية الافتراضية، بشكالها، لافتة للنظر.

وفي النهاية، أود أن أرد على الآراء التي تطالب بالكف عن استخدام مصطلح الواقعية الاشتراكية، فننرا معًا ما يُعرف هنا بالمصطلح، «إن عملية التصور المادي للتاريخ للواقع في نظره الشوري»، فما الذي نريد أن نتراجع عنه إذن؟ هل نتراجع عن الاتجاهات التي تخدم النموذج الاشتراكى وتطوره البرى. إن الفن التقى كأن دانسًا. منحازاً يمعن الالتزام المضارى Civic Commitment والفن، الذى يتدرج تحت الواقعية الاشتراكية هو وريث لهذا التقليد.

يجب ألا تنسع بالاستغنا عن مصطلح الواقعية الاشتراكية لأن، في جوهره المطلق، يحمل ليس مضمونا سياسيا واجتماعيا فحسب، لكنه يحمل - أيضا - مضمونا أدبيا. فكلمة «الاشتراكية» تحمل رسالة إنسانية كبيرة، وهي التحرر الاجتماعي للإنسان بمعان الشامل، التحرر من الطبقة الاجتماعية المستقلة، ومن الظلم، لينا، الإنسان كممثل ذي قيمه جوهره للمجتمع كله.

على أنه لا حياة للاشتراكية، بدون ديمقراطية رحمة يأخذ بها حاملو راية هذه الواقعية، بما يسمى بتطورها، وضمن لها القوة، والاستمرار.

المراجع

اعتمدت هذه الدراسة على المراجع التالية:

- (١) جورج لوکاش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
 - (٢) روجيه جارودي، واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٨.
 - (٣) د. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، القاهرة، دار المعارف، ط٥، ١٩٩٥.
 - (٤) وفية أبو أكلام، مراحل تطور المدرسة الواقعية الاشتراكية في الأدب، بغداد، منشورات الثقافة الجديدة، ١٩٧١.
 - (٥) ندوة واقعية اشتراكية جديدة مع البرسترويكا، ترجمة سمير الأمير، أدب ونقد (القاهرة)، المدد ٥٣، ديسمبر ١٩٨٩. ٧٥ - ٧٩.
 - (٦) جلسة مع الكاتب الفلسطيني عبد القادر ياسين، في منزله بالقاهرة بتاريخ ١٠/١/١٩٩٨.

الفن بين سارتر وماركس*

عرض:
سامح الموجى

ما لا شك فيه أن الفلسفة الوجودية مرتبطة في الأذهان باسم الفلسوف الفرنسي جان بول سارتر الذي يعد أحد العقول الفلسفية التي لها بصمة واضحة في الفكر الفلسفي للقرن العشرين. ولا نعتقد أن أهمية سارتر تكمن فقط في كونه فلبيسونا جاء بنسق فلسفى ما، أو لأن أى بنظرية جديدة أو علم جديد في الفلسفة أو العلوم، بل إن أهمية سارتر الحقيقة تكمن في تعدد جوانب نشاطه النظرية والعملية، من مواقفه الواضحة في الحياة السياسية، ودوره في ثورة الجزائر، والتنديد بالاستعمار وموقفه من النازى وصولاً إلى أرائه في الفن والأدب، وتصوّره المسرحية التي أثرت في الحياة الفنية آنذاك.

كما نعتقد أن فلسفة الفن لدى سارتر فلسفة ذات مقولات مهمة وتطرح جدأً نحن في أمس الحاجة إليه لتكوين وعي فنى وفكري على مستوى راق وذى رؤية عميقية لمقاومة أشكال الإسفاف الأخلاقى، والفن الاستهلاكي. تلك الأشكال التي عمت العالم، ومنه عالمنا الثالث لتوقف حركات التنمية والتقدم به، ولعل

*كتاب «فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسيّة عليه» لدكتور رمضان الصباغ
والصادر عن مطبعة فاكوس. الطبعة الأولى ١٩٩٤

سارتر كان أحد الفلسفه الفنانيين الذين اهتموا بتلك القضية وخاصة لوقفة الخاص من الفكر الماركسي ومدى تأثير الماركسية على أفكاره في الفلسفة، والفن، والحياة. حول هذا الموضوع تحدث د. رمضان الصياغ بالتفصيل، وذلك في كتابه «فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليه»، والذي تحاول السطور القادمة أن تقدم عرضا لأهم ما جاء به وأضافه لهذه القضية.

يذهب د. الصياغ في فصله الأول المعنون «فلسفة سارتر» إلى ثلاثة مباحث رئيسية:

١- الفيتوبيون لوجيا والتحليل النفسي الوجودي، ٢- الوجود والمعدم
والحرية ٣- الثورة والمادية.

ونرى أن هذا الفصل باستثناء مبحثه الثالث يعتبر ذاتاً على جوهر البحث في أكثر من موضوع. أمسك الباحث ببيانات آراء سارتر في مراحل فكره المبكرة وتتبعها حتى نهايتها، فعرض الآراء سارتر في التحليل النفسي الوجودي ومدى تأثيره بـ «هوسرل» ومدى اختلافه معه «وسارتر يأخذ على هوسرل إنزاله إلى «التصورية»، ويحاول هو أن يظل أميناً للفكرة القصد واتجاه الذات إلى الموضوع، فالوعي متوجه نحو موضوع ما بالضرورة كما أن الموضوع مثل أمم الوعي، فالتفكير هنا يجب أن يكون تفكيراً في موضوع ما - كما يرى سارتر - كما أن مثول الذات لدى نفسها، أي حضورها عليها يفترض إمكان البعد عن الذات ووضع النفس على مسافة من الذات يعني «التفلت» من الهوية التي تكون إل (في الذات) بواسطتها حاضراً أو ماثلاً لدى ذاته»^(١) ونرى أن هذه الفكرة ليست أصلية عند سارتر حيث سبق فيها الغليسوف الإيطالي «كروتتشه» ويتحدث د. الصباغ تحت عنوان «الوجود والعدم والحرية» عن آراء سارتر حول مسألة الوجودية، ونقده للثنائيات التي تربك الفلسفة ومحاولة استبدالها «بثنائية» الظاهرة ويعرض رفضه للثنائية الأرسطية (الفعل - القوة) حيث يرى أن سارتر قد جعل الوجود هو الوجود بالفعل فقط ولا يوجد بالقوة، كما حاول الباحث رصد آراء سارتر حول الوجودية وما تسمى إليه «إن ما يفزع البعض عن إطلاعهم على نظريته».

- أى سارتر - هو مناقضتها للجمود، والخمول، والكسل فالوجودية عندما تظهر الضغف الموجود في الإنسان والفساد الذى يشمله لا تبغي من وراء ذلك ترسیخ مفاهيم توحى بتأصل هذا الضغف أو ذلك الفساد في الجنس البشري، كما يفعل المثاليون، ولكنها تزيد أن تقول إن هذا الإنسان الضعيف أو الفاسد يتحمل مسؤولية ضعفه أو فساده كاملة، وفي وسعه تجاوز هذا الفساد أو ذلك الضغف، فلا يمكن أن تعتبر الوجودية محاولة لتبيث عزم الإنسان ذلك أنها تتبثه بأن أمل الوحيد يمكن في فعله والذى يعتبر الشى الوحيد الذى يجعل الإنسان قادرًا على العيش⁽²⁾، وترى أن د. الصياغ أطالب أكثر مما يلزم في هذا البحث وخاصة إن علاقته بالموضوع الأساسى قد تكون فرعية. وفي البحث

الثالث لهذا الفصل يدخل د. الصباغ إلى المنطق المهمة في بحثه والتي يهدف إليها حيث يحاول رصد مناطق الاتلاف والاختلاف بين سارتر والماركسيّة وإلى أي مدى يتماس سارتر مع الماركسيّة؟ هذا هو السؤال الذي يحاول د. الصباغ الإجابة عليه، حول آراء سارتر في المادية، والثورة ، وطبيعة الثوري، والطبقة العاملة أظهر الباحث مدى اتفاقه لنهاية التحليلي المقارن وذلك في عرض آراء سارتر حول الماركسيّة ورد الماركسيّين عليها، وتدرج سارتر وإقترابه من الماركسيّة تارة، وابتعاده عنها تارة أخرى. «وسارتر إذ يجعل فلسفته فوق الطبقات، فإنما يختلف مع الماركسيّة التي ترى أن الأيديولوجيات بالضرورة طبقيّة وأن الوصول إلى مجتمع لا طبقيٍّ يأتي بعد العبور فوق المجتمع الاشتراكي التي تكون فيه السلطة لطبقة البروليتاريا» (٣). ولكن رغم انتقادات سارتر للماركسيّة إلا أنها نراه يقف بجانبها ويريد مواقفها ويتحدث عنها بـ«ويزداد حماس سارتر للماركسيّة عندما يؤكد على أنه في كل مرحلة توجد فلسفة واحدة، وهي تلك الفلسفة التي تعبّر بشكل أفضل وأكثر كمالاً عن واقع المرحلة الخاصة وعلى هذا فقد رأى - أي سارتر - أن «الماركسيّة هي فلسفة العصر أو اليوم لأنها تصف في تضاعيفها الحركة نحو الشمولية التي ترتكز على خبرة المجموعات الخاصة والمجموعات الاقتصادية والفكريّة» (٤)، وهكذا تظل آراء سارتر حول الماركسيّة مذبذبة ويستنتج د. الصباغ ذلك حيث يرى أن موقف سارتر من الماركسيّة موقف معقد ومتباين فهو يعتبر نفسه - سارتر - ماركسيّاً خارج الحزب الشيوعي وفي نفس الوقت يعادى الماركسيّين، ويقول إنها فلسفة العصر، وبهاجم الحزب الشيوعي الفرنسي كلما حانت الفرصة له. مما سبق نجد أن سارتر كان يدخل إلى الماركسيّة بفهم خاص ويحاول كوجودي أن يتكمّل معها، لذا نلاحظ بعد ذلك تأثير الفكر الماركسي عليه.

٢- وتحت عنوان «فن لا واقعي» يبدأ د. الصباغ فصله الثاني الذي شمله في عنصرين عن طبيعة التخييل، وموضوع التخييل، وبعض القضايا الجمالية المتعلقة بالتخيل حيث يظهر الباحث هدف محاولاً رصد طبيعة العلاقة بين آراء سارتر والأراء الماركسيّة في ذلك الشأن، (٥) ونحو هذا الهدف قدم الباحث بانوراما من آراء الفلسفه السابقين على سارتر في موضوع الصورة وعلاقتها بالإدراك، وهل تعتبر الصورة وال فكرة شيئاً واحداً؟ ثم انتقل الباحث بعد ما أنسى في هذا الموضوع إلى مبحث آخر حول التخييل وعلاقته بالصورة وأراء الفلسفه، وأوضح اعتراضات سارتر واستنتاجه الذي توصل إليه حيث اعتبر سارتر «أن السبيل إلى حل مشكلة الصورة يقع في نطاق التفكير في طبيعة الوعي ذات» (٦) كما اعتبر سارتر أن التخييل هو تجاوز للواقع فتحرر من لزوجته، وحول موضوع التخييل كأحد المشكلات الجمالية المباشرة والشائنة في الفن رأى سارتر أن الفن لا واقعي وكان قد ياعد بين ما هو واقعي وما هو تخيلي ورأى أن الوعي التخييلي هو المسئول عن إنتاج الصور، ورفض سارتر منطق «الإنعكاس

اللينيتي»، وقد فرق «جورج لوكاش» بين الانعكاس في العلم والانعكاس في الفن «لا على أساس أن الأول تجريدي والثاني عيني فحسب بل على أساس أن الأول متشابك مع غيره، على حين أن العمل الفني وحدة متكاملة محتواه في ذاتها لا تحتاج إلى شيء آخر لإنه ينفذ إلى جوهر الواقع»⁽⁷⁾ كما أكد جورج لوكاش بأن «عدم تصوير الواقع تصويراً صادقاً عن طريق تشويهه فإنما يمثل صيغة مضادة للفن وهو نتيجة حتمية للمجتمع الرأسمالي»⁽⁸⁾ ونرى أن هذا التضاد بين رأى سارتر ورأى الماركسي حول قضية الفن وجماليات إنما يرجع سببه المباشر إلى تأثير سارتر أنداك بالاتجاه الفيوميتوولوجي نتيجة تأثره «بهاوسنل»، وقد اعتمد الباحث هنا على كتاب سارتر «سيكولوجية التخييل»، ويستنتج الباحث أن هذه الآراء كانت قبل أن يتأثر سارتر بالتفكير الماركسي. هل توجد علاقة بين الفن والأدب وبين المجتمع؟ بهذا السؤال الذي بدأ به الباحث فصله الثالث يحاول طرح قضية من أشهر وأقدم قضايا تاريخ التفكير الجمالي، وهي علاقة الفن بالمجتمع، والجدير بالذكر أن معظم الفلاسفة والمفكرين كانوا حريصين على تدوين آرائهم في تلك القضية ولكن أشهر الآراء انقسمت إلى اتجاهين:

أولهما: يرى أن الفن يقصد ذاته، ليحولوه بما يعني أي تجاوز لهدف إضافي حتى ولو كان نبيلاً جداً، إنهم يخطون من مرتبة العمل في الفن»⁽⁹⁾ وثانيهما: يرى أن الفن والمجتمع بينهما تكامل يتم بشكل جذري يجعل هناك تفاعلاً حياً بينهما حيث يعتبر «المجتمع» هو الكل المعقّد الذي تتعاهي فيه مستويات البناء التحتي بأعمدته الاقتصادية ونظمها الاجتماعية مع مستويات بنائه القومي والتكيف جديرياً معه من ثقافة، وأدب، وفنون، ومعتقدات... الخ فتجد الفن يحمل ملامح مجتمعه ومن ثم يمثل - أي الفن - انعكاساً جماعياً للجتماع يؤثر فيه ويسعى نحو تنويره وتشويهه. وحول هذين الاتجاهين دارت الكثير من المارك الفكري في منتصف القرن الحالى.

والجدير بالذكر أن سارتر رغم أنه يرى أن الفن لا واقعى وبذلك يتضاد مع وجهة النظر الماركسي إلا أن الغريب في الأمر أنه ينظر للعلاقة بين الفن والمجتمع من خلال النظارة الماركسيّة ذات الرؤية المادية للأشياء، لكنه امتنع على آراء من أساميهم (بالماركين المدرسيين) والذين كانوا أبواب الحزب الشيوعي الستاليني في ذلك الوقت، إلا أن الكثير من المفكرين الماركسيين ذوى الرؤية الصحيحة والمعتمدة في فهم المنهج الماركسي قد اتفق معهم سارتر في الكثير من آرائهم، وهذا ما حاول د. المصياغ طرحه وتلواه بالشرح حيث أظهر أهم النقاط في تلك القضية، حول دور الفن، في المجتمع وهدف الفنان ومدى اتفاق سارتر مع الفهم الماركسي الصحيح لقضية الفن «يقول سارتر لم يكن هدفنا إدخال السرور على الجماهير، بل هزهم بعنف، إن كل شخصية مصيدة تصيد القارئ، والقارئ بين مختلف الشخصيات تتلقىه وتسلمه من



وعى لوعى، مرة تشيره، يثيره قلقهم، ومرة يغمره حاضرهم ويحس بنفسه تحت ثقل مستقبلهم، (١٠). وكما نرى أن سارتر يتفق إلى حد كبير مع روح ومضمون المروية الماركسية للفن بعيداً عن الفهم الميكانيكي للجدل الماركسي الذي رفضه وكان سبب اعترافه على الحزب الشيوعي والذي اعتير الفن والفنانين مجرد أبواق لسياسة الحزب الذي اعتير أن «الرفيق ستالين قد منع الكتاب مهندسين للنفس البشرية» (١١). وهذا ما نراه وراء تشتيت الموقف الطبقي لسارتر حيث باعد هذا الموقف بينه وبين الطبيعة العاملة الخاضعة لقرارات السكرتير العام للحزب مما جعل سارتر يحاول تغيير مسار خطابه إلى البرجوازية الصغيرة «إن الجمهور الإماماتي إذن ليس في الفلاحين الذين لا يقرأون ولا في العمال الذين استولى عليهم الحزب الشيوعي الستاليني ولكنه - فيما يرى سارتر - في البرجوازية الصغيرة والتي لم يكتب أحد من أجلها وإنما كتبوا لاصطيادها» (١٢)، وبعد موقف سارتر من تلك القضية موقفاً شائكاً فهو يتتفق مع أكثر الآراء الماركسية فهماً لطبيعة العلاقة بين الفن والمجتمع ويرى «أن الكاتب حر وملتزم في آن واحد بحكم وضعه الطبقي ويرى أن وظيفة الفن هي هز العالم وتغيير الواقع الاجتماعي للإنسان عن طريق إيقاظ وعيه، وتعزيز الشعور بالفوارق الطبقية وفضح الرؤى التي تطمس هذه الفوارق» (١٣)، إلا أن اختلافه مع (الماركسيين الأرثوذكس - المدرسيين -) على حد تعبيره جعله في موقف حاشر على حد قوله بين الحزب الستاليني وبين المذهب المسيحي وقد عبرت كتابات سارتر عن هذا التناقض الحاد.

وحول مشكلة «الالتزام» يدور الفصل الرابع من الكتاب الذي يحاول فيه الباحث تتبع آراء سارتر في قضية الالتزام التي تعد من أهم القضايا الجمالية في الفن كما عرض الباحث موقف الماركسية وأنهى هذا العرض بمقارنة الموقفين، حيث فرق سارتر في البداية بين الشعر والنشر على ضوء علاقة كل منهما باللغة فالشعراء يخدمون اللغة بينما الناشرون يستخدمونها لذلك اعتير سارتر أن الشعراء «قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية» (١٤). ومن ثم يؤكد سارتر على عدم التزام الشعر والفنون المختلفة، وإنما الذي يقع عليه الالتزام فقط هو النشر. كتب سارتر فيما الأدب «ومن يستطيع أن ندرك في يسر حمق من يطلب من الشعر أن يكون (التزاماً)، نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ولما لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعي والحقيقة السياسية ولكن كل هذه الدوافع لا تتضمن دلالتها في الشعر كما تتضمن في رسالة هجاء أو رسالة اعتراض» (١٥) كما انتقد سارتر بعض الاتجاهات غير الملتزمة وخاصة اتجاهات السريالية، والفن للفن موضحاً عدم إيجابية دورها في المجتمع وعلى ضوء ذلك رأى سارتر أن «موقف الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه وعلى أساس هذا الوضع فإنه يلعب دوره بالنسبة لجمهور قرائه... بل عليه أن يتمثل إرادته حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد على

نحو ما يكون عليه كل إنسان في الحياة» (١٦). هذا بالنسبة لسارتر، أما الماركسية فإن فكرة الالتزام تعتبر نقطة ارتكاز للمفاهيم الجمالية الماركسيّة وحول تلك الفكرة يقول المفكّر الماركسي جورج لوكاش «وماركسية ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف في صف التقدّم، أو على حسب التعبير الماركسي في صف الطبقة الصاعدة، والفنان الحقيقي هو الذي يدفع المجتمع إلى التغيير، والفن وسيلة للسيطرة على الواقع، ومن ثم فإنّه يلعب دوراً في تطوير الإنسان المتاغم الشامل» (١٧). هذا ما يراه جورج لوكاش، ولكن هل هذا هو رأي باقي المفكّرين الماركسيّين؟ الحقيقة أنّ آراء مفكّري الماركسيّة في تلك النقطة كانت متضاربة ومختلفة من واحد لآخر حسب فهمه وموققه من الحزب أو السلطة، ولكن رغم ذلك فإن سارتر يلتقي إلى حد ما ببعيد مع الماركسيّة، وهو أيضاً يختلف في نفس الوقت من حيث أن اللُّرد الفنان يجب أن يكون في خدمة الحزب المعيّر عن طبقته هذا إلى جانب أنه - رأى سارتر - رأى عدم إمكانية الحياة بالنسبة للكاتب في مواجهة الصراعات وإنّ عليه الانحياز إلى الطبقات ذات الطابع التقدّمي، وفي نهاية الأمر يتضح أن مفهوم سارتر معنى ومعيار الالتزام قد نهل من الماركسيّة وإن كان سارتر في تعامله مع القضية وجودياً من نوع خاص كما كان ماركسيّاً أيضاً من نوع خاص. ويشير د. الصياغ إلى أن هناك تطوراً حدث في مواقف آراء سارتر عبر كتاباته وأنه استوعب آراءً ومواصفات الماركسيّة ولقطع مواقف أخرى حتى أصبح على حد تعبيره «ماركسيّاً». كما تحدّثنا في البداية أن سارتر كان من الفلاسفة الذين لهم إسهامات إبداعية في مجال القصّة، والرواية، والمسرحية، ولكن، هل حملت نصوصه الإبداعية نفس الأفكار والرؤى التي طرحتها في كتاباته النظرية؟ هذا ما حاول الباحث الإجابة عنه في الفصل الخامس والأخير من كتابه، لكننا نأخذ عليه أنه شتت القارئ معه حيث افترض أن القارئ قد ألم بكل نصوص سارتر الإبداعية، مما ألزم الفصل بعض التوضيح في التحليل وعرض المقارنات.

رأى الباحث أن بديايات أعمال سارتر كانت ملائمة نظرياً لما جاء في كتابه «التخيّل» الذي يحاوّل فيه رؤية الحقيقة خارج العالم الواقعي وتاكيد العزلة والفردية في العالم. كما نرى أن سارتر في بدياياته كان قريباً من اتجاهات هو نفسه نقدّها فيما بعد مثل السرياليّة، حيث رأى سارتر أنه «ينبغى للمرء أن يكتب ما يقوده قلمه من غير أن يبحث عن الكلمات» (١٨). وهذا ما كان ينادي به السرياليون، كما وضحت شخصية سارتر في تلك المرحلة من خلال روايته الوجودية «الغثيان» وهي عبارة عن سرد ليوميات شخص يدعى «روكنتان» المنشغل الذي يعياني الملل ويبحث عن مبرر لحياته، ويرى الإنسان عاطفة لا مجده وينافى من أي علاقات من أي نوع إلى أن ينتهي بالخلاص بالفن. وهنا رأى عالم النفس الإنجليزي «كولن ولسن» إنها التجربة الجمالية القديمة المألوفة حيث يسلم الفن النظام والمنطق إلى القوسي، «(١٩) شخصية (روكنتان) هي

شخصية لا منتمية على حد تعبير كولن ولسن، إلى جانب أننا نرى أنها الشخصية الأمثل التي كان يراها سارتر معبرة عن الإنسان في وقته، وحول مسرح سارتر الذي اتجه إليه في سنوات الحرب عرض الباحث إلى مسرحية (الأيدي القدرة) والتي جعلت سارتر يتعرض لحملة عنفية من الشيوعيين في ذلك الوقت إلا أنه حاول تلاشى هذا الأثر بكتابة مسرحية «نيكراسوف» التي حاول فيها إعادة العلاقة مع الماركسيين، كما عرض الباحث لمعظم آراء سارتر في القصة والرواية وجماليات النثر، وأنهى هذا الفصل بنتائج البحث عامه، والذي جمع فيه كل نتائج المباحث السابقة محدداً التناقضات الحادة التي يواجهها قارئ سارتر. ونهاية القول إننا نرى أن سارتر تميز بتطور مراحل فكره الفلسفى وتغير موقفه من الوجود والفن والحياة، والإنسان. إلى جانب موقفه الخاص جداً من الفكر الماركسي، ومن ثم فلا تستطيع أن تطرح سؤالاً، هل كان سارتر ماركسياً أم لا رغم اقتراحه الكبير من الماركسيّة في أواخر حياته، وذلك لأنّه لا يوجد موقف ماركسي موحد يمكن أن نستند عليه فتناسب سارتر إليه. ومن ثم نود أن نشير إلى أن موضوع هذا البحث لم ينته بعد، وما زالت هناك بعض الأسئلة وكثير من الاستفسارات حول هذه العلاقة الخاصة بين سارتر والفكر الماركسي، والذي نود أن تكون قد وفقنا في تفجير بعض النقاط التي عرفناها لطرح هذه القضية.

الهوامش

- (١): د. عبد العليم رمضان.. للسلة اللعن عن سارتر، ١٩٩٦، ص ١٩.
- (٢): المصدر السابق من ٣٠.
- (٣): المصدر السابق من ٤٢.
- (٤): المصدر السابق من ٤٧.
- (٥): المصدر السابق من ٧٥.
- (٦): المصدر السابق من ٨٨.
- (٧): المصدر السابق من ١٢١.
- (٨): المصدر السابق من ١٢٢.
- (٩): المصدر السابق من ١٤٣.
- (١٠): المصدر السابق من ١٧٤.
- (١١): المصدر السابق من ١٧٩.
- (١٢): المصدر السابق من ١٨٣.
- (١٣): المصدر السابق من ١٧٨، ص ١٧٩.
- (١٤): المصدر السابق من ٢٠٧.
- (١٥): المصدر السابق من ٢١٢.
- (١٦): المصدر السابق من ٢١٧.
- (١٧): المصدر السابق من ٢٢٢.
- (١٨): المصدر السابق من ٢٩١.
- (١٩): المصدر السابق من ٢٩٢.



الديوان الصغير

أَهْبَبْ بَاثْ الْمَزْدُوج

مختارات من شعر أوكتافيو باث

ترجمة: د. محمود السيد على

اختيار وتقديم: حلمى سالم

حرية تبتعد نفسها

أمريكا الجنوبية - كافريقيا - هي خزانة الدنيا المسحورة، في هذا العصر.

ومن الشاعر «زاباتا» إلى الشاعر «بات»، تشتعل المكسيك بالخيال والفتنة.

«هناك، حيث تنذر الحدود وتتلاشى الدروب، حيث يولد المصمت، أدنى الهويننا فائزراً الليل بالنجوم والكلمات، بانفاس مياه سرمدية تترقبني، حيث يخطو الفجر أولى الخطوات.

هناك، أبتعد الأمس، الليل ونهاره، الذي يستيقظ في فراش من حجر قيحول بعيدين طاهرتين عالما ضاقت به الأحلام. هناك أقيم الشجر، والسحب، الصقرة والبحر، هاجس هناك، خيالات تخور وتضعف في مواجهة التور المنتشر.

هناك، حيث تتلاشى الدروب ويموت المصمت، أبتعد اليأس، والعقل الذي يتخيلىنى، واليد التي ترسمنى، والعين التي تعرّينى. أبتعد الصديق الذى يبتعدنى، شبيهى، والمرأة نقىضى: برج أكله برأياتى، جدار يتسلق زبدي، مدينة قفر تنبىعث رويداً تحت هيمنة عينى.

حيال المصمت والمصبخ أبتعد الكلمة، حرية تبتعد نفسها وتبتعدنى كل يوم».

هكذا تحدث أوكتاشيوپات (١٩٩٨-١٩١٤)، الشاعر المكسيكى الذى عاش بيننا قرنا كاملاً إلا ستة عشر عاماً، وحصل على جائزة نوبيل فى الآداب

عام ١٩٩٠، ورحل عنا منذ ثلاثة شهور.

وبات نسيج وحده. فهو تركيبة باهرة من سحرية واقع أمريكا اللاتينية، ومن الانتماء اليساري (كان أبوه رفيقاً للقائد «زياتا» زعيم الثورة المكسيكية في العقد الثاني من القرن العشرين)، ومن سريالية اتصاله ببايلوار وبيريتون في باريس، ومن عطر الشرق أثناء عمله الدبلوماسي في الهند، ومن جنون التجريب الشعري، حيث الهيام بالقصائد الطبوغرافية والبصرية.

في هذا المزيج المدهش، تحضر المرأة حضوراً مركزاً، وتسطع الإلبروتيكا باعتبارها فعل استعارة لا فعل جنس. وتتجلى الثورة باعتبارها سعيّاً مفتواحاً لا ذروة مغلقة. وكان «اللهب المزدوج» الذي يعنيه هو: جمرة الأنثى، وجمرة العدل.

مشوار طويل، يبدأ بديوان «قمر برى» في ١٩٢٢، ويتواصل مع دواوين: «مقام السحب»، ١٩٤٤، «الجريدة في الكلمة»، ١٩٤٩، «بذور تشيد»، ١٩٥٤، «الفصل القاسي»، ١٩٥٧، «نحو البداية»، ١٩٦٦، «السفوح الشرقي»، ١٩٦٧، «عودة»، ١٩٦٨، وينتهي بديوان «جذور الشجر»، ١٩٨٢.

لم يكن بات شاعراً فحسب، فقد ترجم عدة أعمال مهمة لشعراء وأدباء أسبانيين ومكسيكيين وفرنسيين. وكتب مجموعة مهمة من الكتب النقدية والفكرية والنشرية، منها: متاهة الوحدة، نسر أو شمس، القوس والقيثارة، كثيري الدردار، الفنون الأربع، تيار متعدد، اتصال وانفصال، اللهب المزدوج.

كما شارك منذ يفاعته في تأسيس المجلة المستقلة «فصول وادي المكسيك»، ثم مجلة «المعلم». وأسس فرقة مسرحية أسمها «الشعر بصوت عال».

وهنا، مختارات من شعر أوكتافيو بات، في دواوينه المختلفة، انتخبناها من ترجمة د. محمود السيد على (التي تعانى- على جوبتها- من بعض التصرف العربي غير المناسب، في التقديم والتغيير والتقويم خاصة)، لكن نضع بين يدي القارئ صورة موجزة لإبداع هذا الشاعر الذي يرى بحق- أن الحب والشعر والثورة مفاهيم متراوفة، حيث «حرية تتبع نفسها»، وحيث بات «مازال حيا في قلب جرح مازال طريا».

ج. س

اسمك

يولد منى، من ظلى
بشرق على جلدى
فجر نور حالم
حامة جسورة اسمك
خجلة على كتفى.

أتحجز شهرا من الأسماك
والزبد،

تحت سماءات من القصدير
سائلة

جسدك يفتح في النور خلجاناً
على سواد تلطم أمواج الأيام.

تحت ظلك الوضاء

تحت ظلك الوضاء
أعيش كلهب عار،
يصبوا أن يكون ثريّاً.

انظرى قدرة العالم

انظرى قدرة العالم
انظرى سطوة التراب، انظرى
الماء،

انظرى أشجار الدردار فى
دائرة السكون،

المسى من العصارة والصمت
ملكة،

المسى من الشمس والمطر
اللحاء،

البحر وأنت

البحر، البحر وأنت، مرايا،
بدون البحر خامل وبطيء
سابع في البحر، إلى البحر
ظمى:

البحر الذي يموت وفي لحظة
يفنى

البحر وأنت، بحره، البحر
مرأة:

عمود ملح يصرعه البحر
ظمآن

ظمآن غدو ورواح وبالكاد لحظة.
من كل لحظات فيضك،
من دائرة أخيلة العام،

انظرى غصونها للسماء سامقة،	فجر، نور وردى بين عالمين حزينين
اسمعى نشيد أوراقها كالماء. ثم انظرى السحب،	بحر عميق ينام بين بحرين
هذا العماء المجنح فى السماء، راسية بلا دوار فى الفضاء،	انظرى قدرة العالم اعرفى نفسك عندما تعرفيتنى
زبد سام ظاهر، لتياز سماوى خبئ	جسد، جسد لاغير
انظرى سطوة العالم، انظرى شكله المدود	جسد، جسد لاغير
جماله الساطع الكامن. المسى من الطين والذر جلدى،	جسد كنهر ينسكب كليل يلتهم،
اسمعى ينابيع تحتية صوتى، انظرى فى هذا المطر المظلم	نور شعر لا يرى أبدا ظلام لمسى،
فمى، يهى فى رجة فجائبة يعرى بها الهواء البساتين.	بطن تشرق كبحر يشتعل إذ يلمس من الفجر جبهة أكعبا، جسور صيف
صلى عريك بالماء عريه، عرى نفسك فيها أمطري، انظرى ساقيك جدولين، جسدك طويل نهر انظرى.	سيقان ليلية تغوص فى موسيقى المساء الخضراء صدر يشمخ ويجرف الزبد، عنق، لاغير عنق، كفان لاغير، بعض كلمات تهبط الهوينا
نهادك جزيرتان توأمان، وفرجك فى الليل نجمة،	

كرمال تسقط فى رمال...

والليل موقوف
محيط بلا حراك.

أيا عاشقة، تكف الأصوات
تحت رنين اسمك الملتهب،
أيا عاشقة، تكف الأصوات،
أنت بلا اسم،
عارية فى الليل من الكلمات.

هذى دماك

هذى دماك
عميقه مجھولة،
تلع جسدك
تبلى ضفافاً عمياً، أنت بها
جهول.

بسیطة، ناثیة،
فى إصرارها، فى جريانها،
توقف فى دمای المسیر،
جرح صغير
يعرف نظراتى
يعرف الهواء الذى لا يعرف.
هذى دماك، وهذا طلل الهمس
الواشى.

هذا الذى مني يفر،
ماء وابتهاج غامض
بحر يولد أم يموت،
هذى الشفاه والأسنان
هذى العيون الجائعة،
هذى من نفسى تعربى
حسنها الثائر يعلو بي
إلى سموات ساكنة
حيث اللحظة ترجم:
نروءة القُبل
كمال العالم وأشكاله.

فلتشتعل كل الأصوات

فلتشتعل كل الأصوات
ولتحترق كل الشفاه،
وليبق الليل جاماً
فى الزهرة العلياء.

لا يعرف أحد اسمك
فى غموض قوتك ينساب
نضج النجمة الذهبية



رمال الصمت تباليـن .
 مياه بيضاء عارـية
 تحت جسـى المعـتم صـخـرة ،
 جـرف يـلـدـغـ ويـلـثـمـ مـياـهاـ عـمـيقـةـ
 خـلـقـتـ منـ الزـبـدـ وـالـظـمـاءـ
 نـاثـةـ تـصـبـيـنـ فـىـ الصـمـتـ .
 شـعـرـكـ
 شـابـهـ العـشـبـ
 يـجـرـفـهـ التـيـارـ
 يتـأـرـجـعـ بـيـنـ الـظـلـالـ
 الـكـهـرـبـيـةـ،ـ مـبـلـأـ بـالـظـلـمـةـ .
 بـيـنـ الضـفـافـ الـخـفـيـةـ تـظـلـينـ
 بـيـضـاءـ عـارـيةـ،ـ حـجـراـ
مـصـيـرـ شـاعـرـ
 كـلـمـاتـ؟ـ نـعـمـ مـنـ هـوـاءـ
 وـفـىـ هـوـاءـ تـضـبـيعـ
 دـعـيـنـىـ أـضـبـيعـ بـيـنـ الـكـلـمـاتـ،ـ
 دـعـيـنـىـ أـكـونـ هـوـاءـ فـىـ شـفـاهـ
 نـفـخـةـ شـرـيـدةـ بـلـاـ ضـفـافـ
 تـنـتـيـهـ فـىـ هـوـاءـ

تـتـزـاحـمـ الـأـزـمـانـ
 تـعـودـ إـلـىـ بـدـءـ الـأـيـامـ ،ـ
 كـشـعـرـكـ الـكـهـرـبـيـةـ
 تـتـذـبـذـبـ الـجـذـورـ الـخـبـيـثـةـ الـتـىـ
 فـيـهاـ يـضـربـ ،ـ
 حـيـثـ الـحـيـاةـ هـنـاـ تـضـطـرـمـ
 وـالـزـمـنـ مـوـتـ الـأـزـمـانـ
 وـتـسـقـطـ الـأـشـكـالـ وـالـأـسـمـاءـ فـيـ
 التـسـيـانـ .
 هـذـىـ دـمـاكـ،ـ أـقـولـهـاـ ،ـ
 فـتـجـمـدـ الـرـوـحـ فـىـ الـعـرـاءـ
 إـزـاءـ الـعـدـمـ الـحـىـ لـلـدـمـاءـ

تـخـفـقـيـنـ بـيـنـ الـظـلـالـ
 تـخـفـقـيـنـ بـيـنـ الـظـلـالـ
 بـيـضـاءـ عـارـيةـ:ـ نـهـرـ

يـغـنـىـ قـلـبـكـ،ـ يـعـلـىـ نـهـدـيـكـ
 يـجـرـفـ فـىـ مـيـاهـهـ
 سـاعـاتـ،ـ ذـكـرـيـاتـ،ـ أـيـامـأـ
 مـزـقـاـ مـنـكـ
 بـيـنـ الضـفـافـ الـخـفـيـةـ تـهـرـبـيـنـ ،ـ

شاهد قبر شاعر

كذلك النور في نفسه يتباهي.

أراد أن يعني، يغنى
لينسى

حياة من الزيف حقيقة
ويتذكر
حياة من الحقيقة زيف

أسباب الموت

حدثوني عن الوطن
وكلت أفكر في أرض فقيرة
قرية من تراب وأثار
وشارع وجدار
إنسان صامت إلى جانب ذاك
الجدار

وهات الأحجار تحت شمس
القفار
والنور الذي يتعرى في
النهار...
نسیان يقيم الذاكرة
ليس لنا ولا نستحضره

الظلمان

كى أجد نفسي، أيها الشعر
فيك بحثت:
نجمة ماء معزقة
غرق كيانى
لكى أبحث عنك، أيها الشعير
فى نفسى غرفت.

ثم بحثت عنك
لأهرب من نفسى:
أيا خميلة اللحظات
التي فيها تهت
وبعد تجوال وتتجوال
أرى نفسى عدت.

نفس الوجه المغمور
في ذات العرى
نفس مياه المرأة
التي على ألا أشرب
على حافة هذه المياه
نفس الميت من الظما

نور على عرف الموجة، حى،
نفخة في النهاية تتجسد
كمال يراق
الخلود لحظة
ارتفاعه النسيان الصفراء.

القافية

القافية تضاجع كل الكلمات
الحرية، تناديني حتى المنية،
غانية
ذات حنجرة برصاء
من دخان مراهقتي عذراء
حريتى ابتسمت لى
هوة نتأملها
من داخل هوننا.
الحرية أجنحة
ربيع بين الأوراق، تتعلقها
زهرة بسيطة، والحلم
الذى نحن فيه حلمنا
هو أن نقضم البرتقالة المحرمة
أن نفتح الباب القديم الملعون
ونطلق سراح المسجون:
أصبح هذا الحجر خبزاً،
وهذه الأوراق البيضاء

أحلام النوم، حضور مباغت
يقول بها الزمان أنا لسنا
نحن،

بل هو من يتذكر هو من يحمل
ليس هناك وطن، هناك أرض،
صور أرض
تراب ونور في الزمان...

أتبقى الزهرة؟

بقاء؟ أتبقي الزهرة؟ لهبها
الرطيب
في يد الربيع تتناثر أوراقاً:
تود الزهرة أن ترقص، فقط
ترقص

أتبقى الشجرة وأوراقها؟
ـ رداء في الربيع همس
وفي الشمس بريق؟
هذه السماء الأبدية الراقدة.
أهى سحب من حجر سماء
الأمس؟

اللابقاء: الخلود
شفاه في شفاه

«نورسا»

أوراق الشجر طيور

وأصابعك طيور: الكل يطير

عيناك

عيناك وطن البرق والدموع

صمت يتحدث

عواصف بلا ريح، بحر بلا موج

وحوش ذهبية ناعسة، طيور

حبيسة،

زبرجد زنديق كالحقيقة،

خريف في باحة الغاب حيث

النور يغنى

على كتف شجرة أوراقها

طيور،

شاطئ يلقاء الصبح مرصعاً

باليعيون

سلة فواكه نار

أكذوبة تقيم

مرايا هذا العالم، أبواب الآخر

لبحر الظهيرة نبضي هاديء

مطلق يرمش

قفار

في النور سائرة

تقدين الساق

اليسرى / النهار

يتوقف يبتسم

ينفرط في السير رشيقاً

تحت شمس بلا حراك

الفجر

أيد عجلى باردة

تسحب واحدة فواحدة

عصاب الظلمة

افتتح العينين

مازلت حيا

فى قلب

جرح مازال طريا

فوق محور الزمان الساكن	تقديم الساق
تغطيك الشمس وتعريك	اليعنى / الشمس
ينسلخ من جسدك النهار	تمشي أرشق
في ليك يتىه	على طول النهار
ينسلخ من نهارك الليل	الواقف بين الأشجار
في جسدك يتىه	
تناول أزلى:	
حديثه العهد أبداً	تمشين نهادك سامقان
حاضره منذ القدم.	تسير الأشجار
عبور	الشمس والنهر تابعان
أطوى صفة النهار	تخرج السماء للقاء
أكتب ماتملئه	فتختلق السحب.
رجمة رموشك	
لس	
أجل	يداي
حقيقة الظلام .	تفتحان ستائر كيانك
أروم براهين الظلمة	تكسوانك عريا آخر
أشرب نبيذاً أسود:	تكشفان من جسدك أجساداً
خذى عينى فجريهما	يداي
	تختلقان من جسدك جسداً آخر
نقطة من ليل	
على أطراف نهديك:	
ألغاز من قرنفل	
تكوير	
عمود من الخفات سامق	



عندما أغلق عيني
أفتحهما داخل عينيك
في فراش القرمزى
مستيقظ أبداً
رطب لسانك

هناك ينابيع
في بستان عروقك

بقناع من دم
أعبر فكرك البكر
تقودني اللاذكرة
إلى منقلب الحياة

أثر العماماد

الفتى حسن
ليتزوج من مسيحية
معدوه
القس
كمقاتل الفيكنج
أسماء انريك
اليوم
له اسمان
وامرأة واحدة

الآخر

اختلق وجهها
خلفه
عاش، مات، بعث
كثيراً
اليوم تجاعيده
تجاعيده بلا وجہ.

شاهد قبر عجوز

دفنوها في مقبرة العائلة
وفي الأعماق ارتعد تراب
كان زوجها:

بهجة
الاحياء
حزن الموتى

كونشرتو في الحقيقة

أنت حجر جواد تنسع الارجاء لنتعارف بعيينين مغلقتين	أمطرت الساعه عين بلا أبعاد نسير فيها ظلا لا نهر الموسيقى يلج دمى.
لقاء بعروق من دم جسدي فى جسدك نبع ليل لسان شمس فى غابك جسدك معجن قمع أحمر أنا بعروق من عظام أنا ليل أنا ماء أنا غاب يزحف أنا لسان أنا جسد أنا عظام شمس بعروق الليل نبع أجساد أنت ليل قمع أنت غاب فى شمس أنت ماء ينتظر	إذا قلت: جسداً، يرد: رحباً إذا قلت: أرضاً، يرد: أين؟ العالم، زهرة مزدوجة، ينفتح، حزن للجمي بهجة للوجود أسير تائهاً فى ذاتى.
	بعينين مغلقتين
	مغلقة العينين أغوارك تضيئين أنت حجر أعمى
	أحرك ليلة وراء ليلة بعيينين مغلقتين

أنت معجن عظام
بعروق من شمس
ليلي في ليلك
شمسى في شمسك
قمحي في معجنك
غابك في لسانى
بعروق الجسد
الماء في الليل
جسدى في جسدى
نبع عظام
نبع شمس

نبتت في جبها شجرة
نبتت إلى الداخل
عروق جذورها،
أعصاب غصونها
كتيفُ أوراقها أفكار
تحيلها نظرتك ناراً
من ظلال الشمار
برتقالات من دم
رمان من جذوة
تشرق
في ليل الجسد
داخل جبها تحدث الشجرة
اقتربى، أتسمعين؟

مكملات

في جسدي عن الجبل تبحثين
في الغاب عن شمسه الدفينة
في جسدي أبحث عن سفينه
تائهة في الليل البهيم.

إباء
أنا إنسان: قصير العمر
والليل شاسع
أرفع البصر
تكتب النجوم
لا أفهم بل أدرك
أنتي كلمة
يتھجاني الآن
كائن ما



نصوص

ش

شعر

الفوتوغرافيا لا تندم

حسن خضر

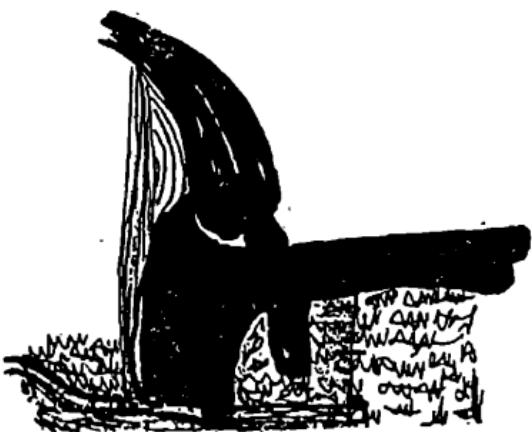
تحت أغنية لم تكن اكتملت ،
رأيت خيطا من النمل يتறحش على الدما ،
وصوتك مقصوفا ..
بينما النسيان يهد حفرة لقلبي بكلين بفضهما .
طعن السن الأغنية ، وقرقت اللوعة الموسقا ،
فاستأجرت المارة بلمعتين تكس فرحتي للأبد .
صررت خاوية .. ووحدي
فأراغ أنا الآن مثل مرآة بلا أحد يبص ،
لا أرى غير الفراق يتلخص على السعادة داتما مشغول بتخزين قماش أسود في بدروم البهجة ،
والنهار يدهس. الأحلام دون أن تتأثر العجلات ،
الفوتوغرافيا ؟
أنيسة الأدراج والأليوم والحانط ؟
قد تتكلم الفوتوغرافيا
ربما ترقص أحيانا ..

لكتها لا تشعر أبدا بالندم ،
هل تتعجب الفنرتوجرافيا أطفالى ؟
هنا ..

يحيوار جسم الأسرة أتكومن كما يحار بلا موجة أو ذكريات ،
تنب ، مُرْحِى ..

أشبه ملابسى المركونة فى الرطوبة بانتظار الفسيل .
والليل فتحة جارحة فى الحنين
وأنا ألس بيدي المقطوعة جسد الأسرة المعم ،

أكتب ..
أو أكل بعضى ،
فلن يضى ، أصابعى جسد آخر .



شعر

ش

يوم طويل

جرجس شكري

من عربات القديسين الذهبية
وهي تحمل البريد إلى الله.
لذا
يجب أن أقصن لحيتي التي طالت
حتى لا أدو كثيباً
حكمة
طوحت قميصي في الهواء
منذ عشرين عاماً
فمات أبي
وقط
تغيرت صورة الحائط
وأنا أحفر اسمي
طالباً الانتخاب.

صلاة باكر .
تضحك حبيبتي
فيتساقط القديسون من قممها
يلعبون في سريري
وأنا مازلت نائماً
ثم تؤكدى
وهي تفك ضفائرها
أن سارت حين يعتقد بعد سبع
عشرة كأساً
أنه الله
تكون الشياطين قد سكنت رأسه
وخلل ما أصابني
فسقطت

موجز أنباء
احتفظ الرئيس بهدوته
بعد أن سقطت الأرض تحت قدميه
ثم وقف في قلب الصفحة الأولى
وابتسם للذكرى
في حين خسر طفل حياته
بعد انفجار قنبلة في مقبرة
وقد رقص الموتى في صفين طويلاً
بعد أن احتفظوا بالطفل
و قبلوا شهود العيان

إعلان
عظامة في تابوت ملون
أيضاً قميصه وأزاره
مع ابتسامة يحتفظ بها هيكله
العظيم لكم
منذ ثلاثين عاماً
وفي ذكراته
شاهدوا الزعيم بدولار.

في مثل هذا اليوم
مباشرة
ودون أية أحلام
صعدنا عند عينيك
ولم نسأل
عن العيون التي ذبحتنا
العيون التي تركت في ذاكرتنا
عاصفة وأمرأة
تعلق الروح من قدميها.

حكمة أخرى
حين يموت من نحب بعيداً
تركب سيارات كثيبة
وندخل مثلها
نبكي حين نرى جثة تنتظر
فنغلق الأبواب على أحلامنا
ونحمل نعشاً مع المعزين
نرتبك
ونحن نراقب العفار
ثم نعود بمحابي شاحبة
وحزن طيب.
نتأمل غرفة فارغة وملابس
وحيدة
ونحن نتخيل الميت
يتكلم بيمنا.

ويحدث دائماً
الرجل الذي يشبه بيته ومعطفه
وحذاءه
يسكن طابقاً عالياً مع بعض
الأشجار
ونساء يصعدن
من أجل الحبة
وصناعات بعض الذكريات
حين يتعرّين له
بطوق أعناقهن
ويؤدي مهمته بعناية
ثم يرحلن
فيكتفى بأنه يشبه بيته ومعطفه
وحذاءه
ويصدق فناجين القهوة وهي
تداءب

ينادونه يا معلم

فيلم السهرة

الرجل الذى تستعمله امرأة

كل صباح

يبدو أنها كوميديا
كل مساء فى الهاتف
تترك دمعتين على كفى اليمنى
كفى اليمنى
التي تناولت بها سينماً
وقررت أن أذبح التكنولوجيا
ويحدث أن نزعل
نعرض السماعات بشقتينا
وبقبليه

وتجربه فى خيالها ثلاثة مرات
على الأقل
يظنه على وشك السعادة
 ويمثل دوره جيداً
تنام هي
بعد أن تلأ فراغها العاطفى
ويصحو هو
بعد أيام على لا شيء

ينام رأسك بين يدي
ضميئى إلى صدرك
ناوليني أسرارك الداخلية
لقد أغلقوا الزمن علينا
منذ ساعتين
وأنا حبيبك
أنا زوجك فى الهاتف
ماذا أفعل لو تعطل؟

أهم الأحداث
فى غرفة مجاورة
رجل
انتحر معرفياً
بعد أن كلام قطت
ثلاثة أيام
عن إخوة بلا دروس



شعر

ش

ذاكرة الموت

هدى حسين

وبيّنما عروس البحر تمشط شعرها
المسترسل ماداً أطرافه
إلى بِدَائِيَاتِ الموج
راغباً
في انتشال الزيد من الضياع على شط
أشعلت سجائرها
- منذ فترة قريبة
غيرت نوع سجائرها
إلى الأقل ضرراً بالصحة -
وأخذ سعالها
يتثير العواصف في الرمل والموج.
لهذا
عادة ما تحب امتزاج الأصفر بالأزرق.
وتحصلك:
"العاصفة تذكرنى ب أيام المدرسة .."
يمضيك جسمها الشاحب مع ذبذبات الفصحك

جسمها يضحك معها.

جسمها يسعد في غفلة منها.

يباغتها سعاله نائمه فتصحو

في منتصف الليل

تهب الشحاذين أموالها كلها.

وتشرد:

"أشعر أنتي سأموت قريباً ..

ويختفى جسمها

فتخرج محمومة البحث

شبحية كطائرة ورقية

لا حبال تشدها للارض.

جسمها يخونها

جسمها

يتمرد عليها

"بين المرض والموت خط لامتناهٍ من الالم".

عروس البحر تنحنى للريح

تنشب أظافرها في الصخر جذوراً

تتحشّب من البرد

فيسقط المشط من يدها.

ويرثه البحر

معلناً موتها.

هك خلودها على الشط

شعرها

تنناقله العواصف

كتوارق الشجر الناشرة.

ودموعها على ضياع الشط

تفزل خططاً فآخر

ناز لا للبحر

جذوراً أخرى..

هكذا.

تخلقت شجرة أم الشعور

من عروس بحر مطرودة للشط

هكذا

أقعدها الحنين

جثة محنطة بجواره.

وأضفي عليها كل النعوت
كالملوك القدامى ..
أم الشعور
عروس البحر
أو الشجرة الباكية
أو غير ذلك ..
وكالملوك القدامى أيضاً،
تموت واقفة ..

يا أطفال العيد
هل رأيتم جمجمتي
جمجمتي
صخرة تلطمها الأفكار والموح
فتخرج ومن زبده فقاعات
يحملن بنات أفكارى
وعندما تقابس الفقاعات
يخرجن عرايا
مشتاقات للهواء الطلق
بنات صغيرات
يعود الموج فيحملهن غضباً
سياسياً البحر يلهون
مثلكم تماماً
في سيرك البحر
ويحتسين الخمر عندما يكبرن أنسناً
ويضحكن أيضاً
ضحكات ملائمة
انظروا
هذا البالون الأحمر
يشبك في شعرى خيطه.
ستقعون بواحد منكم في مقامرة إلى
ليفكه لكم ويطير
عندما تعودون لأهلكم
لا يقولوا التفت حوله شعور الشجرة
وامتصته

أو أن عروس البحر غنت له فتبعها
إلى مفارقات البحر
قولوا إن كان أكثركم شبهًا بالقربان
وأصدقكم رغبة في ذرع السحاب
بطعام الملائكة

هل ينبغي دائمًا أن يموت أمامنا أحد
لتتعرف أهمية الوكيل
أنا

- من أنا .. -

ليس لي خطة ولا وجهة
يعبرني الحيون دون إكترات
يعبّرني باشتعال الهوى والترمس والمشروبات المثلجة
ويموتون أحياناً لتركى
هكذا لا شيء يبقي
سوى عرى مفاجئه
الأميرة تستند إلى شباك حجرتها
وقد شبه لها
أن دخان سيجارتها دليل آخر:
أنا أيضًا يمكننى أن أخلق سحبًا وأزرعها
بطعام الحبوب الذين لا وجهة لحبهم
فيينفلت من الدخان غزلان ودببة وأشجار صفيرة وشعابين
ما الذى يمكن أن يعنيه كل هذا الهراء
سوى أنها وحيدة
وفارقة من كل شيء
سوى شبابك ودخان
وأحلام لا مرسي لها
الأميرة الصغيرة تقود شعباً من الطين الأسود
لتواجه به البحر
أيها الآتى غازياً
لكل ما تريده
واترك السلام لشعبى
الأميرة بردانها الكتاني

وعباءتها القطيفة الحمراء المذهبة
تحمل شعار المملكة
على جبها
قلادة فضية بهيئة الشمس
توسّطها ياقوته الإمارة
هذا وبعد ألف عام
شوهدت
ترفع عنها غطاء التابوت
وأغلال الموت
باحثة في سراديب مقبرتها
عن ياقوته سلبها كهنة التحنين
وأدعوها ملائكة غازياً مدفوناً في المقبرة المجاورة
لم يزل عليها وشاحها القطيفي
مهلهلاً
ومنذ يومين فقط
شاهدتها بنفسها
منزوعة العباءة
ترتدى فستانها الكتان
وترکع على ركبتيها
قرب مقهى شعبي في وسط المدينة
ياقوتها بين يديها
تدكها على الأرض دكاً
وتخلطها بتراب الشوارع..
أى أحداث نهارية يمكنها أن تربط
اللحظتين..
هل ينبغي أن تموت أمامنا أميرة لنقدر الوقت
يا أطفال العيد
فابتھجوا للدماء الملونة
ذبح أياوكم الخراف
والفراء المهان تحت أقدام منازلكم
والقرون الذهبية على رأس الكبش المعلق
عند باب مدینتکم
هكذا منذ الأزل
يحفظون عهد السلام
إنه مكتوب على رأس الكبش ذى الفراء الذهبي

أن يبقى معلقاً على باب المدينة
يحميها من الفقر والمرض
وأن الشعبان العملاق ذا الأوجه يحرس الفراء
ويحتمي بغار في الجبل المقدس
وأنه كلما رفع أحد الأغراط الطامعين في السلام
رأس الكبش من موضعها
ينطفئ نورها

ويخرج الشعبان ذو الآلف رأس
ليقطعه أرباً طعاماً
لسكنان المدينة المسالمة

ولما قررت الآلهة أن هذا الفيلم أصابه الملل
جاءت بفتى قتل الشعبان الحارس
هكذا لم يعد سوى ملاك حارس لا تكتبه شفافيته
من محاربة كائن كثيف المادة كالبشر..

وهكذا أيضاً
سافر القراء إلى بلدة تلو أخرى
متوارثاً من اسم الذبح
ثم أن سكان المدينة تلو الأخرى
صاروا يجمعون أسنان الشعبان وبعثروها

في الأودية المقدسة
كل سنة بروح ألف محارب
من زشجع المحاربين القدامي
كل خرس بعشرة ألف أمثالهم
كيف يمكن أن تنتصر الأن
على محارب ميت منذ القديم
كيف تقتله...
سوى بمواصلة الذبح

أطفال كثيرة سحقت بين شقى الرحي
لكى يطعنن الخبز...
الأطفال

تنجب غيرهم..
والأميرات الجميلات
يغرين بهن النهر
لكى يفجذن بخصبها شهوة لهن
فلم يبق سوى القبيحات

الالاتي لا ينجين إلا أطفالاً للطعن..
 ويشترين خرافاً للذبح
 في حفل جماعي للدم..
 ويصلون
 يا إله الدم
 أرقنا لك ما راق لنا فانتشلنا
 يا إله القطبيع
 نبحثنا لك القطبيع
 لكي لا يكون قطبيع لك سوانا
 فانتشلنا
 من دوامت الوقت..

أنا أكتب..
 مئات الدرأقيل ماتت هذا العام
 مئات السلاحف
 الديناصورات انقرضت بكبرياته
 بينما الذباب مازال يتحايل على أسباب العيش
 المحاربون الشرفاء ماتوا
 والمهزمون تعلموا المقاومة
 سبع مراكب حمر وخضر وزرق يعتلين البحر على جدار
 ثمانية عصافير وثلاثة بيوت توبيخ غير مسكونة
 إلا بالأرواح الطيبة
 التي عادة ما يؤنسها الفتاء بالليل..
 أصوات ناءت أجسادها بحملها
 فتركتها تعثى بالمكان
 أنا أكتب
 لا أحد يحرس القصيدة من المتطلفين
 ليس للقصيدة عينان
 وأنا أكتب
 هذه القصيدة عمياً ضلت طريقها
 فاصطدمت بالجدار
 والجدار يحمل سبع مراكب تغرق
 والبحر يستطيع أن يطرد عرائسه.

شعر

ش

موسيقى العمر المخطوط

عبدة الزرّاع

جنب النيل ..

كانت قاعده حورية ، بترسم آخر خط من حلم قديم
والشمس هناك على مرمى الشوف ، مكسوفه فى تربها التارى ،
ونهرب ويا الليل بشوش ..

ونوارس روح البنت الشفaque بتيجى غلس على وش الميه
تلقط سكك ، وتهاجر فى دواير رحلة صيف حران
وسمفون فرحانه بتترقص بالضى على الزيكا
زى النيل الفرحان ، ما ببیعث بنسيمه الطازه يهفهف
فى حضاير محلولة ، فتطير ، وتحاصر أحلى عيون
يا خضار البرسيم يا ربى

متخذه البنت وسرحانه . لحظة ما تقدت موكان
غزاله برئ يتجرى على الوديان
تعزف ألحان / وموسيقى العمر المخطوط خلسة
بيفر من بين صعييني فى لمع البرق

وأتأتى النيل متونس ببها / سهران جنبيها
غيران من طابع المحسن فى خديها
الله يا زمان .. الله
الوش ملاك .. مخروط من قبضة نور
وعينتها السحر واخذها لآخر ما يكون
والكحل يزيد فى جنونى جنون
وشتايف كف الورد المقطوف من لحظه وطاره
وجمالها الأخاذ بيشد القلب ، ويرحل بعيد
فاطمه ..

على فین وخداني ، وساييه الشرق متدارى
والحزن الجوانى فى عيونك بيطل ويتحارر ويابا
وأنا صاحبى الوحدى ، تركى ، وما عدش
بيبعثلى المراسيل
والعمر المحفور جوانا بيفلت ويغيب
ويتهت كل ملامحه

لية طعم سكاتك .. بيفكرنى بزنزين الصوت العريانة فى ليل
طوبه البردان م المقوف
بيكش الأسفلت .. والمسافات بتزيد
صارعى الأوقات الصعبة برأى جرى
ما بهمش كان ..
ولا حتى الأحزان المبرطة بطرف لسانك
نفضى أغزانك
وارمىنى بضحكه بريئة
يمكن أقدر أرجع بزمانك
يمكن أقدر أرسلك أحلى طريق
يمكن ..

بـ

مـ

كـ

نـ

شعر

ش

القط

عبدالجود خفاجى

... : لم تكن أبدا ...
كرة للرب ..
و : - لم يكن الرب غاضبا !!

لم تكن لغة الخطاب . هكذا .
جازمة ،
و «محمد» يسأل
عن كُرة الله .
هل كنت هازنا
عندما قلت : «أنا» ؟!
- ألها غضب الرب ؟!
وكنا مختلفين في المساء :
- من القمر ..
للله ..

السوات مطوية ...
(بيهين من !!)
- هل يصدق الفراسيون ..
أن دمها من خلائقه الكبير ؟!

الريانيون كانوا منضطبين
- تماما .
 حين استدار فرجة ،
 فى ساعة لم تكن أبدا ،
 غير أمثلة ..
 لا تليق
 ماذا قال الريانيون ؟
 ... قالوا : - انضبط !!
 ... : - محض ابتلاء أن تجيء

أَمْ لِمُحَمَّدٍ؟
 وَمُحَمَّدٌ يَتَهَدُجُ صَوْتَهُ «الْقَمَرَةِ لِي».
 أَلَهُدَا غَضْبُ الرَّبِّ؟!
 وَاخْلَقْنَا فِي الصَّبَاحِ : .
 الشَّمْسُ أَمْ بِالْوَلَنَةِ اللَّهُ؟
 وَمُحَمَّدٌ يَعْلَمُهَا صَارَخًا: «بِالْوَنْتِي.. بِالْوَنْتِي»
 أَلَهُدَا غَضْبُ الرَّبِّ؟!
 وَكَانَ يَسَائِلُنِي :
 - هَلْ يَرْكِبُ الْقَطُّ دَرَاجَةً؟
 وَكَنَا مُخْتَلِفِينَ :
 - لَنِّي السَّاعَةِ ..
 لِي أَمْ لِمُحَمَّدٍ؟
 وَمُحَمَّدٌ يَعْتَجِحُ: السَّاعَةِ لِي.. السَّاعَةِ لِي ..
 وَالسَّاعَةِ لَمْ تَكُنْ . بِالرَّلَةِ . مُنْضَبَطَةِ ،
 وَالصَّمْسِ كَانَ يَنْهَا بِالْوَلَنَةِ
 وَيَخْرِشُ الْقَطِّ .
 - هَلْ كُنْتُ مُخْطَلًا حِينَ افْتَرَعْتُ الطَّرِيقَ ..
 إِلَى سَاعَةِ الرَّبِّ؟!
 أَلَهُدَا هَبَطَ الْبَالَوَنَةُ
 مِنْ بَيْنِ أَصَابِعِهِ ،
 وَانْهَارَ الْجَنَارُ عَلَى الْقَطِّ؟!
 لَمْ أَكُنْ أَنْتَوِي . كَمَا ظَنَ حَرَاسُ الطَّرِيقَ .

شعر

ش

كطفلِ ألهو بوحدتى

علي الشوكى

وأنا ... وحيد

٦٠

الهاتف يرن

.....
٣٠

أولاً
سأصنع من أصدقائى
حلوى لذيدة
ولن أنسى آخر الليل
أن أكلهم حتى لا يتاخروا
عن مواعيدهى الطفولية
مرة أخرى

وليس من أحد هنا الليلة
كى ما يداوى وحدتك

٤٣

كطفلِ
ألهو بوحدتى
ومadam الشارع
حزينا

.....
٤٤

ثانياً

فلأثير حيلاً جديدة
كى لا يداهمنى حزنى
فجأة

لثلاثتنا
أنا... وأنت...
والحزن الذي
صادقناه على ناصية شارعنا

ساممنع من أربطة أحزيتي
ثعبانين وأفاعي
وأتركها تجول في شوارعكم
ـ كى تلتف
ـ بقنة

ـ أى فرحة

ـ غررتها إضواء المدينة
ـ فنزلت وحدها في الشارع

ـ ٦ـ
ـ حينما تدعونى لميعادـ
ـ أنسى ملح محبتى
ـ بالمنزلـ
ـ وأثقل جيب بنطالىـ
ـ بالأمانىـ
ـ وأعودـ
ـ وحيداـ

ـ ٥ـ
ـ مادامت الشوارعـ
ـ لم تعرفك أنت أيضاـ
ـ والمليادين أضاءاتـ
ـ ظلمتها في وجهيـ
ـ فتعالى معى إلى المنزلـ
ـ لنعد شراباً ساخناـ

ـ الإسكندرية ٩٨ـ



قصة

ق

خط الانكسار

خليل الجيزاوي

لما نفتحت نسمة الهواء الباردة جسده، أحس البرد ينخر عظامه الواهنة ، دنا من حفرة النار، غمز فيها عودا - أعده لذلك - لتدب فيها الحيوية ، توهجت القطع الخشبية الصغيرة المتفرقة، يسعن الدفء إليه - حين احتضن الحفرة بمساقيه المزبلتين، أخذ يلوم نفسه لأنشغاله بالحفرة والدفء، دبت في يديه خفة مفاجئة وأكد لنفسه، عليه أن ينتهي من هذه السلة حتى يتمكن من بيع الثلاثة للتجال ، يعزف بقمه موسيقى هادئة تخرج صفيرًا جميلاً من طرف أسنانه الإمامية، يسوى السنة بوصن الغاب ليصنع منها السلال في خفة ومهارة، وهو يدنن بأغنيته القديمة بيديه يعمل بنشاط وهو يراقب قرص الشمس المتوج و هو يتحدّر شيئاً فشيئاً تنساب السنّة غاب البوص من بين أصابعه للتداخل مع بعضها في تناسق يديع ليصنع منها نسيع حانط السلة صوت يقتحم عالمه الخامس:

- يا عم محمد القطار قادم
ينهض ليقلل مزلقان القطار ، فهو حارس بوابة المدينة وحامى سكانها من طغيان ملك الموت، الموسيقى الصاخبة التي تصنّعها عجلات القطار تدخل مع

موسيقاه الهاذة لتكون مقطوعة موسيقية صاخبة يغنى عليها أحد أغانيه القديمة، في خجل تحاول الشمس جمع ثوبها الذهبى، لتدفع النهار على أمل مولد الفجر الجديد، تنشط يداه فى حركة دائبة تعمل، لتسوى الألسنة تسكها بحرفية شديدة لتمتنع بها لحنة فنية من الألسنة المتداخلة.

يأتىه من أعماق نفسه صوت ابنه الوحيد وهو يلح عليه يطلب النقود ثمن الدروس الخصوصية كى يكف الأستاذ عنه غضبه المفتعل ويدفع عن يديه عصمه الغليظة، يواسيه بحنان ويربت على كتفه يضممه إلى صدره الدافئ، ويوصيه قائلاً:

ـ يا ولدى هذا العلم لتربيع عن رأسك قبضة الجهل، أما الكسب له طريق آخر هذه الأيام.

ارتعشت يداه ففك عن العمل حين تملّكه وركب رأسه الصداع اللعين المصاحب لهموم الدائمة، كف عن العمل، صب لنفسه كوبا من الشاي وتناول رشقة - نحى الكوب جانبًا ، دس يده في جيب الصدري تناول عليه التبغ بيده، لف لنفسه سيجارة متينة ، أشعلها ، تناولت الوقوف على شقتين مع كوب الشاي، يأخذ نفسا عميقا ، ويقمض عينيه ويتلذذ وهو يتتابع حركة سحابة الدخان وهى تعانق أشعة الشمس وتتسافر معها حيث تتلاشى في السماء البعيدة للكون الفسيع ، اهتزت أطرافه بحركة غير إرادية حين وقع نظره على السلة وهى بعد لم تنته.

تذكر بسرعة أن ولده أحمد سوف يجلد غدا، إذا لم يدفع ، أو سيقف في الفصل مطاطئًا الرأس حين يسأل الأستاذ بكلامه المعاد:

ـ من لم يحضر ثمن دروس الشهر الماضي يقف؟

وأن ولده سوف يعود من المدرسة باكيًا، ويعاف الأكل ويقول لوالده:

ـ لماذا يا أبي نحن لسنا أغنياء مثل الأستاذ / سعيد الذي يسكن في البيت؟

ـ ولماذا هو عنده سيارة كبيرة يذهب بها للعمل والنزهة؟

ساعتها ارتشف كوب الشاي بفمه واحدة وأخذ نفسا طويلا من سيجارته ثم فرك بقيتها تحت نعله المتمزق الوحيد.

تناول السلة وهو يعنى نفسه أنه ربما يحمل مع الفجر الوليد بعض الأمل، دب النشاط في يده لتعزف آلسنة البوص بقية اللحن مع موسيقى العمل المقدس بينما انحدرت الشمس بثوبها الذهبى شيئاً فشيئاً تجاه الغرب وهى تلقى تحيتها على كل أمل للقاء، وعين عم محمد تراقبها بشغف ولوهفة وأسى وهو يندنن على أنغام الموسيقى الهاذة التي تعزف لحنه المختار ، يقطع هذا الجو المشحون بالشجن والمراارة التحية التي يتلقاها من العابرين لمزلقان القطار، وعم محمد صاحب الابتسامة الشهيرة المشرقة لم يهزماها القهر تعلو نسمة صفارته وهو يتمايل ليرد التحية . بينما يداه تعلنان في جد ملحوظ يلف السلة كلها باصبع واحد بيتما بقية أصابع اليد تثبت نهاية لسان البوصمة في

حركة فنية حتى لا تتمكن العين من رؤيتها ، فيعيّب السلة ويقل ثمنها ، تتمكن اليد المدرّبة من إخاتها في حين التقطت اليد الأخرى لساناً جديداً ليبدأ العمل ، تتجمّع أمامه وتتشكل ملامح ولده أحمد وهو يقول له:

”نفسى يا أبي فى بنطلون جديد ، مثل الذى يعلّلون عنه فى إعلان ما قبل المسلسل اليومي ، كى أذهب إلى المدرسة ببنطلون جديد مثل الأولاد وببيده يخفى الولد فى أسى القطع الموجودة فى البنطلون القديم عند مؤخرته .

تحجر الدموع فى عين عم محمد ، فقط لضيق ذات اليد ، بينما يداه تتحرك بهمه كى ينتهي من السلة قبل آخر ضوء للنهار حتى يتمكّن من البيع للتاجر . صوت صفيره يتلاشى شيئاً فشيئاً مع ز مجرة القطار القادم من جهة الشمال والشمس تعلم أشعّتها الصفراء لتتفوض عنها عملاً طويلاً شاقاً وعم محمد زاد من سرعته ليحاول أن يلحق بالنهار الهارب خلف الشمس وأغنية القديمة ذات اللحن المعزّز تسکره بفرح طفولي ، بينما تتشكل أمامه صورة ولده أحمد يستعجله فى طلب التقدّم ، القطار الذى لا يرحم بعجلاته القاسية المسافة المتبقية على المزلقان .

صوت صياح وصرخ ينادي عليه:

- يا عم محمد القطار قادم ...

- يا عم محمد

حين انتبه للصوت المستفيث لمع سيارة تحاول عبور المزلقان المفتوح هب واقفاً مشيراً لسيارته بالتوقف وهو يجري ناحيتها وسط القضايان .

- حاسب يا عم محمد ...

- حاسب يا



الحياة الثقافية

ذكرى

ذ

ثمانون على الميلاد وثلاثة على الوحيل:
وقفة مع محنى الشعب.. إمام عيسى

د. أشرف الصباغ



دور يا كلام
على كينك دور
على بلدنا
تعوم ف النور
أرمي الكلمة
ف بطن الضللة
تحيل سلمي
وتولد نور
.....

عم إمام عنده كلام
ومسح ف بلاد الناس
من شوق نوله

يغزل قوله
ويغنى مرفوع الرأس..

(١)

ولد إمام عيسى في ٢ يوليو عام ١٩١٨ ببلدة أبي التمرس بمحافظة الجيزة، قبل رحيل خالد الذكر سيد درويش بخمس سنوات وشهرين وتلاته عشر يوماً، أي في ١٥ ديسمبر عام ١٩٢٣ (في هذا العام يبلغ سيد درويش مائة وستة أعوام من العمر). وعليه فهناك مجموعة من النسالات تطرح نفسها من قبيل التأمل وليس التداعي: هل تقاطع البدايات وال نهايات يمكنه أن يوحى بشئ، ما هي هل انتظر سيد درويش شيئاً ما، أو أحدها ما يسلمه العهد والأمانة؟ أم أن الذين «تلخلصوا» من الشيش سيد لم يدركوا معنى التعباريد المصرية؟ لم يدركوا معنى الكلمة والولادة في الأساطير المصرية القديمة، لم يدركوا دلالة «الكلمة» وأبعادها في الكتب الدينية المختلفة، لم يفهموا معناها في الممارسات الطقوسية والأنسٹروطورية ليس فقط لدى المصريين، وإنما لدى كل شعوب الأرض قبلها وحديثاً؟

إن التعبيرنة/ الأسطورة التي أجبت حروس من بطن إيزيس ترددت فيما بعد ببعض آلال من السنين، وعلى لسان من؟ على لسان إمام عيسى الذي لحنها وغنها بكل ما تحمل من دلالات ومعانٍ وتداعيات ترايثية: «أرمي الكلمة في بطن الضلعة تحبّل سلمي وتولد نور».

في الجزء المقطوع من القصيدة الشعرية، التي قدمناه على عنوان الموضوع، تقرأ كلمات منسوجة بعنابة شديدة كما تبدو، ورعاً لم تنبع أو تغزل، ولم يكن هناك أصلانية لذلك، لكنها في كل الأحوال ليست تلقائية . كما يحلو للبعض إطلاق صفة التلقائية على شاعر أو ملحن أو مغنٍ. مهما حمل هذا الوصف من دلالات ومعانٍ و«حسن نية»، وذلك لأن الكلمات محملة بتراث طويل منتضر بجذوره في الوجدان الناتي - الجماعي، ويشكل في الوقت ذاته قيماً فنية ذاتية في الذات الجماعية تستخدم في الأمثال الشعبية والحكايات والمواقيت: «الكلمة.. بطن.. تحبّل.. تولد»، ثم «كلام.. شوق.. نول.. قول.. يغنى».

ألا تذكرنا هذه الكلمات بالتركيب اللغظية في الأساطير المصرية القديمة؟ وفي حواريات المساء في القرى؟ هنا على مستوى النص الشعري «الفصيح» تماماً، والمرتكز على أرضية ترايثية ضخمة وثرية. ومع ذلك فالكلمات في النص الشعري، على الورق - لها دلالاتها وامتداقاتها اللاحاتانية في الماضي السحيق والمستقبل البعيد، لأنها تحمل أقدم وأعظم وأقنس العلاقات والنشاطات البشرية منذ بداية البدايات «الكلام.. الجماع.. الطبل.. الولادة.. الشرق.. القول.. الغنا». إذن فعما يلزمنا لصهر هذه الكلمات - المقدرات وصياغتها في تحول نوعي هائل يفجرها ويبعث بمكتوناتها لتفاعل مع الوجدان الجماعي ثم تعيد دورتها - نوعياً - مرة ومرات؟ إنه فقط الغنا، أداة هذا الشعب في التفكير، ونشاطه الإنساني/ الوجداني/ الذهني للتعبير عن أحالمه وطموحاته، عن أحاسيسه وألامه، ورعا

أوجاعه وشكواه. لكن ألا يلزم لذلك لحن يحمل أدوات ترائية تابعة من نفس الوجودان الذي خلق الكلمات، أى من نسج الكلمات لكن بأدوات أخرى؟ فماذا فعل «عم» إمام لصياغة هذه الكلمات، ليتحولها من أسطوريتها وقدياستها إلى فعل يومي عادي وأمالي وطبيعي يشكل الوجودان العام ويتفاعل معه؟

لقد أدرك سيد درويش بعيرته فذة فكرة أن التعبير الموسيقى لا يكون صادقاً وكاملاً إلا إذا انطوى التأليف الموسيقى على أبعاد ثلاثة بصرف النظر عما إذا كان آلياً أو غنائياً:

- ١ - بعد التفني - المسار اللحنى.
- ٢ - بعد الإيقاعى - الوحدة الزمنية وقيمتها من حيث النبر.
- ٣ - بعد الانسجام والتوازن التفني المسموع.

من البعدين الأول والثانى تتكون الألحان الأفقية المسقطة. أما بعد الثالث فهو الذى يعمق ويجمد تلك الألحان الأفقية، ويحدث ذلك غالباً فى شكل مركبات / تألفات رأسية، وهو ما يسمى بالهارمونى. ومن الممكن أن يأتى بعد الثالث - المعمق والمجدس للألحان الأفقية. على شكل ألحان أفقية أخرى تتباين لحنياً، وتتردد وترتبط هارمونياً مع الألحان الأفقية الأصلية، وهو ما يسمى بالكوارتراتينط. وعموماً لن تتوغل فى دور بعد الثالث سواء كان هارمونياً أو كوانتراتينط فى تعدد الأصوات والبوليفرنية. وما يهمنا هنا أن سيد درويش من خلال عبقريته تكون من التوصل إلى ذلك، ومن ثم لعب دوره الرائد فى تأسيس نقلة نوعية جبارة فى الموسيقى العربية. أما الشیخ إمام عيسى فقد ارتكز بطبيعة الحال إلى القاعدة الدرويشية لينطلق إلى أفق أرحب (لن يحسم هذا الرأى إلا جمع تراث الشیخ إمام عيسى وتحليله تحليلاً علمياً) حيث تكون من صياغة معادلة تكاملية بين الكلمة واللحن والأداء. وهذه معادلة تكاملية كلاسيكية بالمعنى الرياضى، أى التكامل على ثلاثة أبعاد: الكلمة - اللحن - الأداة.

وقد توصل إمام عيسى إلى صياغة هذه المعادلة الصعبة بعد فترة انقطاع وترابع وهبوط متذوفاة سيد درويش وحتى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ أو بالأحرى عندما تم بعف دترة تجميع تراث سيد درويش بعد قيام الثورة بخمسة عشر عاماً. أى بعد النكسة. وإمعاناً من إمام عيسى فى تأصيل معادلته وترسيخها، فقد قام بإضافة بعد رابع - الزمن. وبذلك تكون المعادلة التكاملية الرياضية قد أكملت لتصبح معادلة تكاملية حديثة متغيرات أربعة، ولتشكل أساساً لوحدة فنية موسيقية كاملة. بعناصر أربعة: الكلمة - لحن - أداء - زمن. لكن أى زمن؟ هل هو زمن المغني؟ أم الزمن المستند منذ البدايات الأولى؟ أم تلك الفترة الزمنية التى تلتقط فيها هذان الزمان مع زمن الأحداث الذى عاشه المغني نفسه؟ وربما هو ذلك الزمن الذى يفعل فعله فى المقدس ليجعله أرضياً وعادياً، لكن مع ذلك سرمدياً؟

هذه التساؤلات ليست بالطبع مجرد تداعيات، لكنها فى صلب العملية الإبداعية الموسيقية وعلى نحو علمي، إذ أن تقليل الأبعاد اللحنية - خاصة بعد الثالث - فى الماضي والحاضر والمستقبل ينتج

شيئاً يسمى بأصالة اللحن وصدق التعبير، وهو ما يمكن الارتكاز عليه لإنتاج دراما موسيقية، بل وتوزع تلك الصياغات في أشكال موسيقية حديثة، أي ببساطة تشكيل مدرسة موسيقية خاصة بنا. وإذا كان سيد درويش قد أدرك بعمقية فننة العلاقة بين اللحن والمقطع الشعري موسقياً، ومن ثم برزت جهوده في تأسيس ما يسمى بالقصيدة أو صورها على المقامات العربية، فالشيخ إمام عيسى قد قام على المستوى التقني بتطوير ذلك، إذ أن تجربته قد اشتغلت على بعد فني / فنني أصبح يفعل الزمن والجهد متقدماً نسبياً، وذلك على مستوى الصياغة الشعرية والجملة الموسيقية بكل ما تحمله من شحنات هائلة بداية من تلحين الكلمات والجمل الموسيقية البسيطة وحتى التراكيب المعقدة للجمل الموسيقية. هنا بالطبع إلى جانب أن الشيخ إمام لم يلغا إطلاقاً في أدائه إلى حلاوة الصوت أو التداعي والحزن، بل اعتمد على خشونة الصوت وقوته العنية الصافية.

وإذا كان هناك تدبباً وتمديداً . من حيث المقامات انعكس بدوره على الأداء في أعمال الشيخ إمام عيسى، فهي لم تأت من الرغبة في اللعب على وجдан ومشاعر المستمع / المثلقي، بل تأتى بالدرجة الأولى من وجودها في التراث على مستوى الكلمة والمقام الموسيقي، ومن ثم في الوجدان الجماعي، الأمر الذي أدى بالشيخ إمام إلى عدم الاستغناء عنها، وإنما إلى التعامل معها بإدارتها بدكام يعلن عن موهبة خلقة وقدرة عظيمة على التعامل مع المقامات العربية، وهو ما أطلقنا عليه منذ قليل «المستوى التقني». وهو نفس الشيء الذي كان يجعله يخرج من مقام «صبا» - على سبيل المثال لا المحصر . ومن الحزن والغم والعنابيات إلى القوة والرفض، وكثيراً ما قام بالتشريع (الحنا وأداء) على المقام الواحد متقللاً في جملة شعرية / موسيقية واحدة من الحزن إلى القوة والثورة إلى السخرية والتهمك، بل أحياها إلى التنكية، وكأنه ببساطة يفتح أفكار المثلقي ويصرغها من جديد بلغة مشتركة تعبير وتشكل في آن واحد عن أحلامه وطموحاته، ومن أجل ذلك تحرك على عدة محاور مهمة تتلخص في:

- ١ - تعامل مع الموسيقى من موقع المؤلف الموسيقي ولم يصنع جمالاً موسيقية لقصائد شعرية بالمعنى السادس والمتذلل، والمقصود هنا أنه إلى جانب كونه مؤلفاً موسقياً، فقد قام بطبيعة الحال بتأليف موسيقى لقصائد شعرية لكنه توخي فيها الالتزام بمشروعه الموسيقي والحفاظ على العناصر الأساسية للصور الشعرية / الموسيقية.
- ٢ - عالم صوتي تشكل من بعدين : موسيقى وغنائي، انبثقت منها وحدة فنية متكاملة لها خصوصيتها التي يمكن أن تصبح قاعدة ارتباك التجارب أرقى تعبيراً

(٤)

لاشك أن ثورة يوليو ١٩٥٢ قد جاتت بمبادئ وطنية انعكست في مجملها، وفي حدود معينة، على جميع جوانب الحياة والأنشطة آنذاك، وبالتالي على الفن بشكل عام، الأمر الذي جعل الغالبية العظمى تلتقط حولها، ويقف كل باداته إلى جوارها . ومن هنا فقد طرحت الثورة خطاباً اجتماعياً /

سياسياً / وطنياً مغايراً اقتنى في الوقت ذاته مشروع قومي / وطني، ورافق كل ذلك خطاب شعري / موسيقي جديد. بذلك تكانت المبادرة المبهرة - نظرياً - على العودة إلى الأماكن، أى على طريق البحث والتنقيب وإحياء التراث بعد اختفاء المبادرة الوطنيةمنذ وفاة سيد درويش.

لكن النية / المبادرة الوطنية النظرية وحدها لا تكفى، إذ تم استخدام سيد درويش بشكل أحادى يخدم مجموعة من الأهداف الأولية التي يجب أن تتحقق في المستقبل (مثل الأهداف والمبادئ السياسية التي طرحتها الثورة ولم تتحقق بشكل كامل نظراً لأسباب أخرى). وقد ورد على لسان وزير الثقافة الأسبق الدكتور ثروت عكاشه: «... كان سيد درويش نحتاجاً عبرياً ليقطّع الشعب العربي في مصر عام ١٩١٩». ومن الواقع بطبيعة الحال أن العبارة تتطوّر على بعد سياسى كثوجه أو كخطاب للسلطة آنذاك حيث يتم الربط بين سيد درويش وثورة ١٩١٩ بشكل قسرى دون مراعاة الجوانب الأخرى التي تشتمل عليها تلك العلاقة التي هي أكبر من مجرد علاقة بين فنان الشعب وثورة لا أحد ينكر أهميتها. وبالتالي فعندما يتم اجتناء العلاقات، ومحاولات الربط الفكري المشروط بين أحداث من أجل استثمارها في قضايا رعا تكون مرحليّة دون الالتفات إلى توسيع وتعزيز أبعاد تلك العلاقات، يمكنه أن يؤدي. إن عاجلاً أو آجلاً، إلى كارثة.

فعندما اختفت المبادرة الوطنية لمدة ٢٩ عاماً - منذ وفاة خالد الذكر وقيام الثورة. حدثت فترة انقطاع إلا من محاولات فردية متواضعة للغاية، الأمر الذي أدى إلى ضياع جزء كبير من تراث سيد درويش، ونؤكد هنا أن الموضوع هو ضياع وفقدان لأجزاءٍ كثيرة من تراث خالد الذكر، وليس انها مشروع سيد درويش كما يحلو للبعض أن يسميه. وقد أدى ذلك إلى استخدام ما تبقى من هنا التراث في مأرب آخر شبيه بالمؤامرة، ومن ثم تراجعت الموسيقى إلى ما قبل الدور الفعال الذي بدأه سيد درويش. وقد حاولت الشّورة أن تتعامل مع هذا التراث في إطار خطابها القومي / الوطني المطروح، إلا أن التعامل جاء نظرياً محضاً بارتكانه ليس فقط على التجربة الأصلية وما تبع عنها من محاولات فردية، وإنما باستخدام الاتّهارات والتّحريرات التي بدت مستندة إلى تراث سيد درويش، وبالتالي ظهرت الأغانى التراثية «السياحية» والعاطفية والشورية، والأغانى التي تجلّ وتؤلّم الفرد، والتي كانت في مجلّتها مرتبطة بالحان بسيطة سطحية.

خلاصة القول إن الانجلجسيا الفنية (وهي التي يطلق عليها في الأدب الانجلجسيا المأجورة زعم عدم اتفاقها كلياً مع هذا التّعليم) قد انحازت بكل قوتها إلى الشّورة الجديدة وخطابها الفنى «الشوري»، وبالتالي تبنت وجهات نظر النظام الحاكم، وتحولت الأغانى الشعبية والجماعية بالحانها ويطبعها الدرويش إلى أغاني وطنية يغلب عليها الطابع الدعائى والتجسيد الفردى. وبجاءت نكسة ١٩٦٧ لتكشف العروات، وتشكل الضربة القاضية لكل ما مضى من توجهات سياسية واجتماعية وفنية. وأفاق الجميع على خواص الشعارات الوطنية، اكتشفوا أن الموضوع كان مجرد حالة ثورية حماسية أدت في مجلّتها إلى نكسة مروعة ليس فقط للنظام الحاكم والجيش العسكري، وإنما إلى هزيمة للحلم الكبير، وللشعار الاجتماعي / الوطني، وللنسمة الموسيقية التي ارتبطت أياً ارتباط

بالأغانى المكتوبة خصيصاً للنظام ورموزه، أو لما كان يود تكريس من مشاعر وأحساس وأفكار. من هنا أطلق البعض على ظهور الشيخ إمام عيسى أوصاف في غاية الغرابة: ظاهرة إمام / نجم، ظاهرة الأغانى السياسية، الأغانى الشريرة، بل وتم تصنيفها على أنها ظاهرة مرتبطة بالنكسة، أو وليدة الهزيمة والانهيار متناسين أن الشيخ إمام عيسى جاء إلى القاهرة وبدأ مشواره عام ١٩٦٢، بالإضافة إلى أنه تعلم على الشيخ دروش الحريري، ودرس أصول الموضع الأندلسي، والتلقى بالشيخ زكرياً أحمد ومحمد صبح والشيخ على محمد، وارتصر قبل كل شيء على ثراث سيد دروش، وبدأ أيضاً خطابه الموسيقى المقايير خطاب السلطة في السبعينيات قبل نكسة ١٩٦٧. أى أن إمام عيسى لم يولد (ظاهرة مع نجم) من رحم الهزيمة، لكنه ولد قبلها مثلما ولد سيد دروش فنياً قبل ثورة ١٩٦٩. أما البروز أو الانتشار فهنا موضع آخر له شروطه وظروفه ومهامه.

وقد بُرِزَتْ أغاني إمام عيسى -رعاها- من جراء التناقض الحاد الذي تولَّد بسبب الهزيمة، حيث حاول النظام إنذاك أن يمارس لعبة تغريب الوعي مستخلياً نفس الآليات التي استغلتها في بداية الثورة لإعادة الرعى، فهجمت الأغانى العاطفية المبتلة، والأغانى الشعبية «السياسية»، الساذجة والناقة، ورسَبَّ هذا التناقض تحدیداً انتشرتْ أغاني إمام عيسى من جراء الرغبة المضادة لرغبة السلطة، وبخطاب مضاد أيضاً لخطابها خصوصاً بعد الهزيمة.

وللأمانة فقد كانت هذه التجربة، وهذا الخطاب موجودين في مسيرة إمام عيسى قبل الهزيمة، وذلك منطلق الإرادة المضادة لاتحرار خطاب النظام الحاكم الذي بدأ تناقضاته الداخلية تتوهّم من حتفه. أما الأمر الثاني والمهم في ترسیخACKNOWN_EAM/ Nجم، فهو انهزام وخيبة أهل الشفقة بشكل عام، والشققين اليساريين تحدیداً، وبحثهم عن وسائل للتساسك وراحة الضمير. من هنا ظهر وصف أو مسمى إمام / نجم بحسن نية وتبيّنة لانكسار وتردي حقيقةين لدى المثقفين، متناسين أن إمام عيسى قد تعامل مع العديد من الشعراء المصريين والعرب مثل فؤاد قاعود وفدوى طوقان وزكي عمر وسميع القاسم وزين العابدين فؤاد وتوفيق زياد ومحبيب شهاب الدين وأحمد نجم وفؤاد حناد وعفاف العقاد وعبد الرحمن الأباتودي وسيد حجاب، وشيان تونسيين، وتعامل مع التراث العربي، والشعبي، والعربي في الأندلس.

إن تجربة إمام / نجم واحدة ضمن تجارب عديدة، لكن الاندفاع الشرس للمثقفين اليساريين من جراء انهيار الملم الكبير، وبهدف إنذاك، اللات لم يعطهم الفرصة لانتقاد الأنفاس ومراجعة المصطلحات، كانوا في أمس الحاجة إلى بدبل سريع لاستعادة التوازن على الأقل، وبالتالي شكلاً عبيداً تقليلاً وخطيراً على التجربة الفنية للشيخ إمام عيسى. وهذا بالطبع أحد الأسباب المهمة التي أسممت في عزل التجربة عن التجربة الفنية في عمومها آنذاك وبعد ذلك أيضاً. هذا بالطبع إلى جانب حصار السلطة السياسية وإغلاق أبوابها أمام التجربة، بل ومصادرة حتى الأشرطة البيسيطة التي كانت تسجل في محاولات فردية للحفاظ على ثراث إمام عيسى. لقد كانت السلطة سواء في السبعينيات أو السبعينيات، وحتى في الثمانينيات على استعداد لبني التجربة وفتح كل الأبواب

أماها، لكن بشروطها هي الأمر الذي كان يمكنه أن يفرغ التجربة من أهم العناصر التي تشكل جوهرها الأصلي. وفي هذا الإطار لا يمكننا تجاهل أو إغفال العيوب عن تسلط الحركة اليسارية المصيّبة على التجربة ومحاولتها الاستيلاء عليها أو الانتساب إليها.

ومع ذلك نهانا لم يكن خطأ قاتلا بحكم ظروف كثيرة، لكن كارثة الصراع الداخلي للحركة اليسارية والوطنية بشكل عام هو الذي لعب الدور الأساس في ذلك المصار الذى يشبه الخنق، مما زاد من بعد التجربة عن وسائل الإعلام حيث تم استخدامها بشكل ضيق ومحدود في نشاطات متفرقة لكل فصيل على حدة، الأمر الذى دفع إمام عبسى نفسه إلى رفض التعامل مع أجهزة الإعلام. هنا إلى جانب أن التجربة قد تم تصنيفها في المرحلة الناصرية، وبالتالي دخلت إلى المرحلة الساداتية جاهزة للرفض ومصبرغة بعلو الصوت والسب والضجيج والسفافحة (هذا طبعاً من وجهة نظر مثقفى السلطة الجديدة، والاتلنجنسيا الصاعدة، تأهيك عن الخطأ الفادح لشققى المستينيات فى إطلاقيهم الأوصاف والمصلطلحات التي ذكرناها آنفاً).

واستمرت السلطة في السعيينات في ترصد التجربة وإجهاضها أولاً بأول، الأمر الذي أدى إلى التعامل مع فن إمام عيسى بدرجة لا تقل في خطورتها وحرفيتها عن التعامل مع المتنوعات، في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه وانتشرت أغاني وأشعار وأنشئ ما أنزل الله بها من سلطان، والأدهى والأمر أن أجهزة الإعلام قد روجت لها بمساعدة الاتصالجنسيا المأجورة في ظل الانقطاع العام والكلى الذي تزامن مع حملة ضخمة لترويج المخدرات وبشكل لم يكن له مثيل في أية فترة من تاريخ مصر (وفقاً، ظل حكومة وطنية).

هذا يقفر سؤال آخر متعدد الأوجه والتوايا. وإذا كان يبدو أن هذا السؤال مرتبط بما يسمى ظاهرة إمام / تجهم، فهو مرتبط أيضاً بفكرة مسيئة النية، ألا وهي ربط إمام بنجم وتكريس - بل وتأصيل - مفهوم أنها مجرد علاقة عابرة ومحدودة بحكم الظرف السياسي وظروف أخرى منها السكن طبعاً وإنما الحال كل ذلك إلى تثبيت أن مجرية الشيخ إمام عيسى قد أجهضت وذهب إلى حال سببها فثلاً قيل إن مشروع سيد درويش قد انهاار، على الرغم من أن الواقع يقول عكس ذلك بالنسبة للتجربتين ولتجارب أخرى ربما يتسع الوقت بعد ذلك لمناقشتها. إذن هل كان ظهور الشيخ إمام عيسى في هذه التجربة ضرورياً ومهماً؟ وإذا لم يظهر إمام عيسى في تلك التجربة، فهل كان من الممكن أن يظهر أي إمام آخر. أقصد أي شخص آخر بالطبع نرى أن السؤال الثاني هو إجابة عن السؤال الأول. نعم كان من الضروري واللازم أن يظهر إمام. وإن لم يظهر، فقد كان من الضروري أن يظهر أي شخص آخر.

من ثم يعود السؤال ليبرر على نحو معاير: إذن لماذا ظهر إمام عيسى تحديداً؟ وهنا يجب ببساطة: مثلاً ظهر سيد دروش. وإذا تعينا جانباً تلك الأوصاف العاطفية الجميلة مثل وصف «بطل» لأنثى أرى أنه وصف أكثر منه لقب. مندرج أن كلّاً من سيد دروش وإمام عيسى قد ظهر في زمنه وفي ظروفه، يعني أن أيهما لم يأت مبكراً أو متأخراً. وبالتالي كان ظهور سيد دروش في ظل شروط محددة قد أملأ عليه مهاماً محددة في إطار اختباراته، ومن ثم تجازرت لديه الأغاني الوطنية

والشمارية، والطقطاطيق الخفيفة الساخرة، وأحياناً الجنسية، وتحلت قدرته على مزج الألحان التابعة من التراث بالألحان الساخرة والمليكتة. ومع ذلك فقد أدى بدوره ونفذه نقلته الترعية العظيمة في الموسيقى العربية وتمكن من حل المعادلة الصعبة التي تجمع بين الهم الاجتماعي / الوطني، وبين الهم الفني / المضارى، وذلك بتجوئه في نهاية الأمر إلى الدراما الموسيقية، مع الأخذ في الاعتبار أن سيد درويش عندما كان يتحرك بين مصر والشام، وبين الإسكندرية والقاهرة، إنما كان يتحرك في أرض واحدة وبلد واحد تحت الرصاصة العثمانية والاحتلال الأجنبي سواه. كان إنجيلياً أو فرنسيساً. هنا إلى جانب أن قضية التخلص من الاستعمار وطرد المحتلين كانت تمثل الهم الأول والأساسى آنذاك، وكذلك الوعى العام العالى جداً بين كافة طبقات الشعب فى ظل الشورة القائمة، كل ذلك أدى بشكل أو بأخر إلى ولادة مشروع وطني حقيقي، وإن لم يكن رسمياً فى دعم إبداعات سيد درويش والتبرع لها بكتابه وطنى ضخم وسلاح مهم وفعال.

أما إمام عيسى فقد جاء في ظل ظروف أكثر تعقيداً أملت عليه مهاماً متضادة ومتناقضه، فهو محاصر من فصائل المثقفين، ومحاصر من النظام، ومستثنى من أجهزة الإعلام، ومجاهده بحملة شعراء من إنتاج فنى ثغث ورديٍّ تزامن مع انحطاط فى الوعى العام، وبالرغم من كل ذلك لم تختصر أعماله على الزعيم والشاتام وكشف الفضائح وتعرية النظام السياسى بشكل مباشر، بل تجاوز كل ذلك مع إمكانياته العالية على التعامل مع التراث الشعبي والموشحات الأندرسية والتراث العربى فى محارلة جادة للإفلات من عملية الاستقطاب سواه من ناحية الأنظمة السياسية المتعاقبة، أو من فصائل الأحزاب السياسية المتاخرة التي حاولت استخدامه كبوق فى مواجهة بعضها البعض وفى مواجهة الأنظمة أيضاً.

وفي ظل هذه الظروف الصعبة تكون من القيام بعمل بعض الأعمال للسينما والمسرح، وأعتقد أن ما يسلب حالياً من تراييئه خير دليل على توجهه إلى الدراما الموسيقية (الرجوع إلى مسلسل «المال والبنون» وإلى فيلم «الغريب»، وكذلك إلى فيلم «الطريق إلى إيلات»، تأهيلك عن الأعمال التى ورد فيها اسمه كمؤلف موسيقى).

إن إمام عيسى لم يتوقف عند الفضح الاجتماعي والسياسي فى إطاره المحلي، وإنما قام بوضع معادلة المهمة بين الهم الاجتماعي / الوطنى، وبين الهم الفنى / المضارى فى إطار رؤية عامة و شاملة، أي رؤية ليست محلية، وإنما رؤية عالمية تنظر بشمول وعمرورية انطلاقاً من خصوصية موسيقية وتراثية. وإذا كان سيد مكاوى قد سخر بشدة عندما سمع عن أغنية «جيغارا مات» بقوله: «هو جيغارا دا بيقى جوز خالته»، فمعنى ذلك أن إمام عيسى كان فعلاً على الطريق الصحيح، ولا ندرى ماذا كان يمكن أن يقول، أو ماذا قال سيد مكاوى حينما سمع عن «هوشى منه» و«باترس لوموسيا» و«شعبان البقال» و«باستندرك» و«داعاء الكروان» و«مصر يا أمة بابهية»!

أما الكارثة التي تخشى أن تتكرر مع تراييئه إمام عيسى بعد أن حدثت جزئياً مع تراييئ خالد الذكر سيد درويش، فهى عملية الجمع والتحقيق والتحليل. فقد رحل سيد درويش عام ١٩٢٣

وتم التعهيم على تراثه، أو التعامل مع فى حدود ضيقة حتى مجىء ثورة يوليو ١٩٥٢. وعندما طرحت الثورة شعاراتها، كان جزءاً منها استلهام التراث. وفي ١٨ ديسمبر عام ١٩٦٦ (أي بعد ٤٣ عاماً من وفاة خالد الذكر) كتب الدكتور شروت عكاشه إلى الدكتور على الراعي رئيس مؤسسة المسرح والموسيقى كتاباً رسيراً للدراسة مشروع تسجيل تراث الفنان خالد الذكر. وفقط في ١١ نوفمبر ١٩٦٧ تشكلت بجنة إحياء التراث. وفي ١٣ يناير ١٩٦٨ وأيام من وزير الثقافة، تألفت لجنة لدراسة وحصر تراث سيد درويش برئاسة محمود أمين العالم رئيس مؤسسة المسرح والموسيقى آنذاك.

بعد ٤٥ عاماً بدأوا في حصر تراث سيد درويش^١ وأيام حكمه، فماذا حصروا؟! ٢٦ أورينا لهنها أو اشتراك في تلعيتها، ٣٠٠ لحن أو أكثر تضمنتها هذه الأوريريات، ٣٨ موشاوا، ٦٦ طقطوفة (طبعاً هناك أوريريات لاتزال قيد الجمع والتحقيق، وهناك ما يقرب من خمسة أضعاف هذا العدد من الطقطاطيق منقوذ أو غير محقق). فهل سيكون إمام عيسى أسد حالاً من سيد درويش^٢ وهل يتصور أحد أن تبادر وزارة الثقافة بجمع تراث إمام عيسى^٣ وإذ افترضنا جدلاً أن وزارة الثورة يمكنها أن تفعل ذلك في مبادرة وطنية، فمتى يبدأ العمل الفعلى في المشروع (فى ظل نظام الثورة، والتوجهات الوطنية نام المشروع الحكومي ٣ سنوات منذ بداية طرحه عام ١٩٦٦)!؟ بعد ٤٥ عاماً! بعد مائة؟ أم أن مشروع تكون جمعية «أصدقاء الشيخ إمام عيسى» سيكون حالاً مؤقتاً. هذا طبعاً إذا تم إنشاؤها - ل حين يقطة مقاجنة بقرار حكمى^٤!

يبقى شيء واحد فقط: إذا كنا نحاول اليوم تأمل تراثنا الموسيقى - قبل قوات الأوان. ونحاول طرح بعض المبادرات لجمعه والاهتمام به بشكل على ومن منطلق وطني صرف، فأعتقد أن المبادرة الأجرأ هي الالتفات بجدية إلى الطاقات الخلاقة التي ما تزال تعيش بيننا، وأذكر - على سبيل المثال لا الحصر - بعض الفنانين مثل عدنى فخرى وجمال عطية وفاروق الشرنوبى، وعشرات من الشباب الصاعد مثل مصطفى رزق وأمثاله فى أقاليم مصر. ولتأمل فى النهاية مشروع «الراما الموسيقية» لعله يكون مخرجًا من مستنقع (كتنا) (الطشت تللى) و«دلعني يا زغلول».

السياب: الموت قبل الأوان

مجيد القبيسي

ولد السياب عام ١٩٢٦ في قرية جيكلور الواقعة في البصرة جنوب العراق، اسم قريته مأخوذ عن الفارسية «جُوي كور» أي الجدول الأعمى. وجيكلور تقع بين غابات التغيل الفنية بالجنادول. ومن أهم هذه الجنادول التي علقت بذهن الشاعر هو «بوب» الذي رددَه السياب في شعره كثيراً.

عاش السياب طفولة رائعة في جيكلور. إن حياة الفلاحين والقرى، كانت تورقه وتحسجها على أنفاسه. ففي جيكلور بدأ خزينة الشعرى، ومنها تدفق هنا الشعر فى مجرى جديد لم يجر به أحد من قبل سوى السياب الذى حلق بلا تردد فى افق جديد لنظام شعري لم يكن مألوفاً فى العراق أو فى العالم العربى. لقد كان السياب طائراً يتحسس كل حركة ويسجل كل حدث شهدته وكل أسطورة سمعها فى محیطه أو قرأها عندما اتسعت دائرة معارفه. فهو يحق كما يقال : «طائر العقل، طائر الشعر، طائر الجديد».

لقد كان يذهب للمدرسة فى طفولته ماشيا على الأقدام وقد ساعد هذا السفر اليهودى على اكتشاف أشياء جديدة التصقت بذاكرته. ظل يحلق ويحلق ثماني وثلاثين عاماً حتى قص الموت جناحيه. فنام ولم يفق.

مجيد القبيسي كاتب من العراق، مقيم في برلين.

«وطل يشع رواه الكفن ليس جسلاً ولا عقاولاً ولكن ضميراً» وقد ظل ضمير هذا الشاعر معنا غير أن هنا لا يسقط عن الحق في التعرف على أمور كثيرة تحكمت في نشوء وتطور حياة وشعر السياساب، وهو أمر يتعلق بحياة إنسان مرفف العواطف متعلق إلى حد لا يوصف بوطنه الصغير، بوطنه الكبير بالإنسانية أجمع. كل ذلك انعكس على تجربة السياساب الشعرية فكرة وأسلوباً وأسايماً وأن الشاعر واجه عدة صدمات طبعت بصماتها على سيرته المحياتية والأدبية.

الصدمة الأولى وفاة والدته أحزنه ذلك المصاب كثيراً.

الصدمة الثانية محاولة إكراهه على الزواج من إحدى قرياته مما سبب له أزمة نفسية. الصدمة الثالثة وهي الأشد وطأة على ما اعتقاد هي الرحيل إلى المدينة وعاقب ذلك عليه.

لقد أدى ذلك إلى فقدان التوازن «حيث تكسر سرخ الماء في مسرح الجديد». المدن الكبرى لا تصلح للفقراء، أنها تزيد من فقرهم وتعيق من أزمتهم. فهي تضع الفقراء على حافة الحياة وترمي بهم في مناهاتها. والسياسات ليس كقروي آخر يغض الطرف عما أحاط به. فقد أحسن بما يتنقصه من الناحية الجمالية. ورغم هذا الإحساس لم يتوقف ذلك القروي النحيف عن مواصلة بلوغ طموحة الأكاديميين، بل راح يشق طريقه بشجاعة وصبر واندفاع وقد ساعده بذلك الخط السياسي الذي انتهى إليه حيث كان عضواً في المزب الشيعي العراقي ويرغم الشجاعة التي اتسم بها السياساب في سيرته الشعرية والفكرية فإنه لم يخف لوعته وهو إنسان مرفف الحس شديد التأثر. كان يتمام وبعاني كثيراً عندما يرى « رجالاً مهتمين يتأنبون خصور النساء ». ربما كان هذا الشعور هو بداية أزمته النفسية التي تضاعفت بعد انقطاعه السياسي. لقد هجر السياساب المزب الشيعي، العراقي وهذه الهجة عمقت جراحته ورعاها واحدة في العوامل التي عمقت أزمته النفسية، بعد خيبة أمله العاطفية. فتناهشته الأمراض وتريص به الموت منذ فترة طويلة. إن إصابته بالسل والاضطراب العصبي في العمود الفقري هي الصدمة الأخيرة في حياته، هنا فقد السياساب طاقته وضاع رجاؤه. حل حل بلا أمل من سرير إلى سرير ومن عاصمة إلى عاصمة بين مدن لم يرها من قبل وليس هناك ما يطلب سوى الشفاف.. كل هذه الصدمات تركت بصماتها على تجربة السياساب الشعرية.

لقد كان النتاج الشعري للسياساتاب (٢٠٠) قصيدة موزعة على ١١ ديواناً:

زاهير وأساطير، المعبد الفريق، منزل الاقنان، أنشودة المطر، شناشيل ابنة الجليلي، إقبال ، البواكير، فجر السلام، قيشاره الريح، أغصابر والهدايا. ويمكن القول إن هذا النتاج الشعري يمكن توزيعه على مراحل مختلفة:

١- المرحلة الرومانطية: وقد قيزت هذه المرحلة كغيرها في البدايات الشعرية بـ «هوم عاطفية سمتها التقلب بين الأمل والآيس والقرب والبعد والحلم والواقع فضلاً عن التنافر الحاد المخلور بين المحبوبة الدائمة الغائبة، المقبلة المستنعة وما إلى ذلك من إخفاق الحب الفاشل المحامل هزته بنفسه» (١) والواقع أن السياساب في هذه المرحلة كان في طريقة النضوج الفكر والشعري الذي تفجر فيما بعد.. وفي شعر هذه المرحلة:

أطلق على طرق الدامع خيالاً في الكوكب الساطع
وظلاً في الأغصان الحالات على ضفة الجدول الوداع

وطوفى أناشيد فى خاطرى
يُناغين من جبى الصانع
ويقطرن فى قلبى المستفيض

يُناغين من جبى الصانع
ويقطرن فى قلبى السامع (٢)

٢- المرحلة الاشتراكية الواقعية. لقد تركت المرحلة الرومانسية أثراً كبيراً على مجربة بدر شاكر السباب فقد تجاوزها بيته، ولكن بثبات مستفيداً من كل الشعراء العالميين الذين قرأ لهم. وقد ساعده انتصاراته الطبعي وتطوره الفكري على تجاوز جزء كبير من ذاتيته. فقد افتتحت أمامه رؤيا جديدة فرضها الواقع المؤلم الذي كان يرى به العراق والعالم العربي وكذلك معاناة ملايين البشر من الجوع والفقر والمرض.

«فوجد بدر نفسه يتوجه مع العمال والمناضلين والفلاحين وصفوف العاملة في الشعب وكذلك الاجئين وضحايا الحرب والأطفال مؤمناً أن هذه القوى مجتمعة هي التي تشكل عالم الغد وبالفعل عكست هذه الرؤيا الجديدة نفسها على فنه الشعري.. إذ أصبحت رسالته تتضمن أن يكون ثمة شعر جديد للعالم الجديد وكذلك عالم جديد يتقاطع مع رؤياه الشعرية الجديدة» (٣) ومن شعر هذه المرحلة:

نحن ابتداء الطريق
ونحن الذين اعتصرنا الحياة
في الصخر تدمى عليه الجبار
وعنص رى الشفاء
في الموت بوحشات السجون
في المؤس خاريات البطن
لأجيالها الآتية
لنا الكوكب الطالع
وصحب الغد الساطع
وأصالحة الزاهية
ومن هذه المرحلة أيضاً:
كأن طفلاً بات يهدى قبل أن ينام
بأن أمه - التي أفاق منذ عام
فلم يجد لها، ثم حين لج في السؤال قالوا له: «بهد غدي تعود»
لابد أن تعود (٤)

ومن قصيدة «الموسم العمياء» يتناول بدر الحالة المأساوية في العراق وما لحق الناس من جوع وفقر ومن مرض واضطهاد مستخدماً الرمز بعنابة فاتحة. وقد استخدم السباب «الموسم» كرمز لواقع مأساوي غير عنده بحزن ورفضه بشدة.
ويعـدـ العراقـ أـكـانـ عـدـلاـ فـيـ أـنـكـ تـدـفعـينـ
سـهـادـ قـعـلـتكـ الضـرـيرـةـ

ثمنا مل، يديك زيتا من منابعه الغزيرة
كى يشرب المصباح بالثور الذى لا تبصرin ؟
عشرون عاماً قد مضين، وأنت غرئي تأكلين
بنيك فى سقب، وظمائى تشربين
حليب ثربك وهو ينترف فى خياشيم الجدين (٥)

وقد احتوت هذه المرحلة من شعره أيضاً قصيدة «غريب على الخليج» شعر ببرارة النفي وألام الفربة
وشعر بالنكوارث التي يمر بها الأهل والوطن كما شعر بالختين والرغبة المفرطة في العودة إلى العراق.
«ويستيقظ الشاعر في هذه القصيدة بعراطفه الجياشة مجاهد العراق ونوازعه إلى معاشر الأهل
والصحاب التي مازالت تداعب خياله..

أمه وعمته التي كانت تسرد الأقاوصيص أيام طفولته... وفي صورة بتشابك فيها وجه الحبيبة
وجه العراق «يناجي الشاعر حبيبته»:

لو جشت في البلد القريب إلى ما كمل اللقا
المتنفس بك وال伊拉克 على يدي .. هو اللقاء
أن جبه الكبير للعراق دفعه إلى المقارنة بين العراق غيره. كل شيء في بلاده «أجمل».

الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلمام
- حتى الكلام - هناك أجمل، فهو يحتضن العراق
واحصرتاه حتى أيام
فاحس أن على الوسادة
في ليك الصيفي طلاً فيه عطرك يا عراق؟ (٦)

ـ ـ المرحلة التمزية وقد سميت هذه المرحلة بـ «التموزية» نسبة إلى تموز (الله الخصب والحياة في
الأسرة البابلية) وقد وجد الرمز التمزى مكاناً له لدى شعراً عراقيين وعرب منهم: جبرا إبراهيم
جيبرا، أدونيس، خليل حارى، محمد الماغوط، يوسف الحال، عبد الوهاب البياتى أنس الحاج.. إلخ
وإذا كان الجواهري الكبير قد توغل في أعماق اللغة العربية وشعرها جاهليه إسلاماً واستقى من
الحكمة والرمز فإن السياسي صاحب الرؤيا الجديدة وجد له منبعاً آخر . فقد راح ينهل من الأساطير
المختلفة رموزاً شعرية يستند عليها في محاكاة الواقع. وقد وجدت هذه الرموز طريقها في قصائده
اللاحقة.

لقد استهله اسطورة (أدونيس أو تموز). وأكثر ما لفت نظره، هي مسألة «الموت «القريانى»» أو
«الافتانى» الذي يعقبه انبعاث الحياة.
حيث أن أدونيس أو تموز يختاره المختير البرى كما هو معروف فيقتله فتموت الطبيعية ويتردى

أدونيس في العالم السقلي وتبعد عن عشتار (عشتار) فلا تجده، وإذا تدمن قدمها في عناه البحث تنتب مكان نقاط الدم شقائق النعمان أو ما يعرف بـ «جرح الحبيب» وتبتعد على ضفاف نهر إبراهيم فتتصطحب مياهه باللون الأحمر نتيجة الدم النازف من قدمي عشتاروت.. فإذا لتجده في مدارات العالم العلوى (الأرض) فتهبط إلى العالم السقلي وهناك تقبل عشتار جبيها «قبلة الحياة» وبقصد العاشقان من جديد إلى الأرض ويكون ذلك بداية الربيع وهذا هو سبب الاحتفالات القديمة التي مازالت تقام بحلول فصل الربيع.

ومن الجدير بالذكر أن «الرمز التمزى» كان قد استخدمه الشاعر. من اليوت في تصييده (الأرض الخراب) عام ١٩٢٢ بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى حيث خرج أوروبا من هذه الحرب في وضع لا تحسد عليه من الفوضى والانقسامات السياسية فضلاً عن الخراب والمجروح والأمراض وقد رأى اليوت «أن هذه القارة والغرب معهما بالعمر قد فقدت الروح وأن حضارتها وصلت أوجها ثم غدت هرمه. وأن سكان الأرض سينذرون يوماً لامحالة فهي. فهل أرض تستحق اللعنـة».

إن السياساب لم ينكر هذه المسألة إلا أنه لم ينبع منها اليوت في رمزه التمزى بل أكد في محاضرة في روما عام ١٩٦١ بعنوان: «الالتزام في الشعر العربي الحديث».

إن فضل اليوت الوحيد أنه نبهنا إلى رموزنا التي كنا عنها غافلين.

ومهما تنازع الشعراء التمزيون عن بعدهم أو اقتراهم من الرمز التمزى لاليوت فإن هذا الرمز كما يقول حيدر بيضون في كتاب: بدر شاكر السياساب - رائد الشعر العربي الحديث - «لم يأت من فراغ فهؤلاء الشعراء بالفعل قرأوا (الأرض الخراب) لأليوت وقرأوا أسطورة الانبعاث والتجدد وقرأوا كثيراً» (٧).

والحقيقة أنهن استفادوا من تراث بعض الشعراء الغربيين في تجديدهم للأساليب ونظرتهم إلى الواقع ولكنهم لم ينقطعوا عن تراثهم وحضارتهم بل أضافوا الكثير ، ووضعوا أسلوباً ونهجاً خاصاً لضميرتهم الفنية.

إن الخراب الذي عم معالم الحياة وصراح القراء يتطلب الأمل بإزالة الأحزان. وحلول الربيع يساور الجميع، كما جاء في قصيدة «غورج بيكور»

تاب المخزير يشق يدى
ويغرس لظاه إلى كبدي
ودمى يتدفق ينساب
لم يغد شقائق أو قمحاً.
لكن ملحاً

«عشتار»... وتحقق أثواب
وترف جيالى أعشاب
من فعل يتحقق كالبرق
كالبرق الخلب ينساب

لم يومض في عرقى (٨)
ومن قصيدة مدينة السندياد نرى أن الشاعر يعلق أملا على الرمز التموزي الذي يتطلبه الواقع
المرير:

نود لو ننام من جديد
نود لو نموت من جديد
فقومنا برأعم انتباه
وموتنا يخفي الحياة (٩)

أما المرحلة الأخيرة من مراحل شعره فهي المرحلة الذاتية، وفي هذه المرحلة تغير معنى الموت لديه. فالموت في «المرحلة التموزية» هو موت من أجل الحياة. أما الموت الذي يتريص له في هذه المرحلة هو عبء وشبح مريع رافقه منذ أن تناشتة الأمراض. وكلما ازدادت آلامه صرخ مستجدا بالله «وصاصة الرحمة». ظل السباب يستجير ويستجير دون شفاء لقد صافت به الدنيا واستحوذ عليه اليأس فمن قصيبيته «أمام باب الله» (١٠) يتضمن السباب مستجيراً:

منظراً أمام بابك الكبير
أصرخ في الظلام استجيير
منظراً أمام بابك الكبير
أحسن بانكسارة الظنون في الضمير
أثور؛ أغضب
وهل يشور في حماك مذنب
تعبت في صراعي الكبير
تعبت من تضئ الحياة

...
أود لو أنا في حماك
منظراً أصبح انهش المجرار
«أريد أن أموت يا إله»

الموت يتقارب، والعقل يهتز، والجسد يتربع. كان آخر مارأه جنين يتشاجران عند نافذة المستشفى. كانت عضلاتهما المفتولة تتصارع وتتصارع وتقهقه من ضمور أطرافه ثم أخذت الحرارة بالتسرب في جسده ساحت على الشرائف والمخالن والأرضيات وبقي الجسد وحده بارداً عند ذاك سقط. غادر الجنين الناقدة كان ذلك في ٢٤ كانون الأول عام ١٩٦٤ (١١)

رحل السباب مخلفاً تراثاً شعرياً خالداً. ترك أغاني رومانسية للحبوبة وللحياة وأناشيد ثورية للجیاع والأطفال وصرخات حرية لتهذنة آلامه وتضُرُّه واستجبار طلباً للرجل والاستراحة من الحياة. إن موت السباب البطني أفعى من يعرفه من العراقيين والعرب كما أنه أيقظ فيهم حب الفضول في التعرف على الشاعر من جديد وعن كثب. كتب عنه الكثيرون واختلفوا ولكن ليس هناك من

يختلف على قدرته الفنية ورؤيه الجديدة. إن الاختلاف تكرس حول أفكاره وموافقه، وحتى هنا التقييم صدر عن أقلام مختلفة الاتساعات فهناك من يظن أن السباب «قطع آخر شعرة» تربطه بالشيوخين الذين انتهى إلى صفوتهم فترة في الزمن» (١٢) ويدعم هذا الظن بقصدة تناولت وصف فتاة عربية.

كالقمح لونك يا ابنة العرب
كالفجر بين عرائش العنبر
أو كالفرات على ملامحه
دعة الشري وضراوة الذهب
لا تتركني فالضحى نسي
من فاتح ومجاهد ونبي
عرببة أنا، أمني دمها
خير الدماء كما يقول أبي (١٣)

والواقع أن القصيدة لا تم عن تعصب قومي للسباب لأنه في هذه الفترة كان في قمة الالتزام بقضايا الإنسان عموماً.

وهناك من يقول : إن هذه القطيعة مع الشيوخين والتحول إلى صرف القوميين بلغت أوجها حينما هاجم الشاعر أصدقاء الأمس بقصيدته المشهورة «قصيدة إلى العراق» التي ألقاها وهو على السرير في مستشفى سان ماري - لندن بتاريخ ١٩٦٣/٨/٤ حيث جاء فيها :

عملاء قاسم يطلقون النار آه على الريع
سيذوب ماجمعوه من مال حرام كالجليد
ليعود ما منه تطفع كل ساقية بعيد
أنق الحياة إلى الفصون اليابسات تستعيد
ما لصق في الشفاء القاسمي.. فلا يضيع
يا للعراق!

يا للعراق الحاد ألمع، عبر زاخرة البحار
في كل منعطف، ودربي، أو طريق أو زقاق
عبر الموانئ والdroob
فيه الوجه الضاحكات تقول:

«قد هرب التيار
والله عاد إلى الجماع بعد أن طلع النهار
هرع الطبيب إلى وهو يقول: «ماذا في العراق؟»
الجيش ثار ومات قاسم..» - أى بشرى بالشقاوة
ولكدت من فرحى أقوم، أسرير، أعلدو دون داء» (١٤)

إن المهتمين بشعر السياس والعارفين بقدرتة الفنية يستطيعون أن يستشفوا من خلال قراءة أولية لهذه القصيدة بأنها تفتقر إلى الأصالة الفنية التي تيز بها هذا الشاعر الكبير كما أنها تبدو مفتولة جداً وتنم عن ضفينة وعن تصفية حسابات تقديرية، وشماتة غير مبررة. أن السياس الذي اتعبه المرض لم يسعط التحكم بانفعالاته بل فقد القدرة على التوازن فرمي بسهامه أصدقاؤه فأصاب نفسه دون أن يدرى - وبالتيه أدرك ما حل بالعراق بعد هذه القصيدة.

الواقع أن السياس سخر نفسه في معركة الأحزاب وهي معركة الأحزاب وهي معركة كما يقول الدكتور حميد الخاقاني:

استخدمت فيها أشياء كثيرة والسياسات شارك بشكل مباشر في هذه المعركة من خلال كتاباته في جريدة الحرية التي نشرها بعنوان: «كنت شيئاً» هذه الكتابات لم يسلم منها حتى آخره. والانتكى من ذلك أن السياس لم يتصر على هذا الجانب السياسي بل تعدد إلى الجانب الشعري فخرج بتقييمات خاطئة مبنية على التزاع السياسي الذي خاضه فهو يقول:

قرأت شعر ناظم حكمت، ونيرودا، وماوتس تونغ والشاعر الروسي ليرمونوف فوجده شعراً سيناً لا يستحق القراءة وإذا صع ما قيل على بعض هؤلاً فإنه لا يصح على ناظم حكمت ونيرودا أن هذا الحكم كما يقول الشاعر حميد الخاقاني هو حكم سياسي وليس موضوعي.

- هناك من يقول إن السياس اتجه في مرحلته الأخيرة نحو ضعفه ويأسه إلى منجاة الآله لوضع حل حالته المزرية التي أصبحت مستعصية

منظراً أمام بايك الكبير
أصرخ في الظلام استجير
«أريد أن أموت يا إله»

كان السياس العليل يبحث عن نورٍ يهتدى من خلاله إلى باب الله. فووجد في أيوب رمزه الديني، وأمله بالشفاء وليس باستطاعة أحد أن يدخل في أعماق السياس في تلك اللحظات الحرجة في حياته هي لحظات الإيمان أم مجرد مناجاة فقط. فمن قصيدة «سفر أيوب» يقول:

للك الحمد مهمها استطال البلاء

ومهما استبد الألم
للك الحمد أن الرزايا عطاها
وأن المصيبات بعض الكرم
وأن صاح أيوب كان النداء
«للك الحمد يا راميا بالقدرا»
ويا كاتباً بعد ذاك الشفاء (١٥)

إن الحوار مع أيوب كما ييلو هو حوار مع السياس الذي استسلم للقدر وهو حوار مفعم بالصبر والإيمان والأمل بالانتصار على الداء، هو معجزة بقاء الأهل والأبناء:

- ١- حيدر توفيق بيضون: بدر شاكر السباب - رائد الشعر العربي الحديث ص ٦

٢- الديوان المجلد الأول ١٩٧١ ص ١٢

٣- حيدر توفيق بيضون مرجع سابق ص ٤٩

٤- أنشودة المطر ط ١ ص ٤٧٥ - ٤٧٦

٥- الديوان من ٥٣٩ ص

٦- الديوان ص ٣٢٠ - ٣٢١

٧- حيدر توفيق بيضون مراجع سابق ص ٨٣

٨- الديوان - المجلد الأول ص ٤١

٩- ص ٤٦٤

١٠- ص ١٣٥ - ١٣٩

١١- الدكتور مالك الطليني: مقدمة من مقدمة قرأت شعرية بصوت السباب

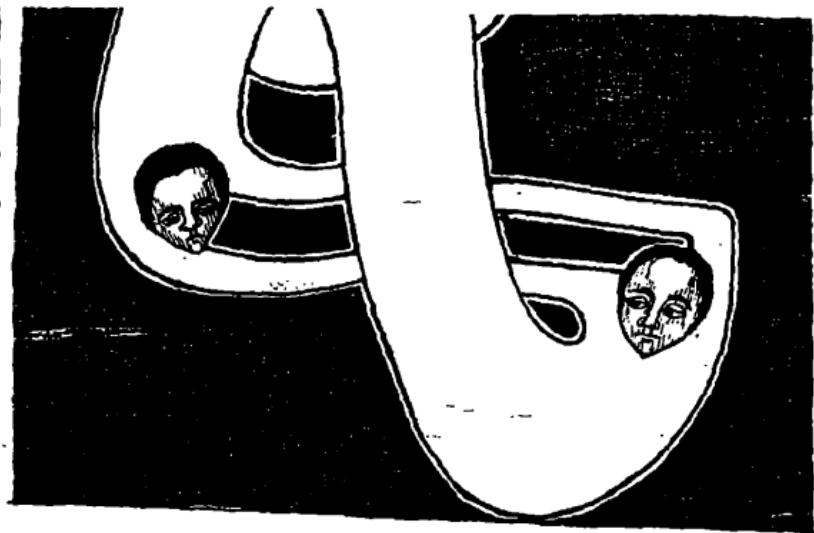
١٢- حيدر توفيق بيضون.. سابق ص ٦٢

١٣- المجلد الأول - المقدمة ص لـ لـ

١٤- الديوان - المجلد الأول ص ٣٩

١٥- الديوان - منزل الأقنان ص ٤٤٨

١٦- الديوان - المجلد الأول ص ٢٩٦



القبطان سيد سعيد

عصام زكريا

أساليب النقد مفاتيح تؤدي إلى العمل الفني وتكتشف عن غواصمه، والتحليل النفسي للعمل الفني واحد من هذه الأساليب قد لا يمكنه فتح كل الأعمال، لكنه قد يكون المفتاح الوحيد لبعضها أحياناً، حيث يمكنه وحده أن يفسر العمل الفني بضوء كاشف، وأن يربط بين مفرداته المختلفة - والتناقضة ظاهرياً - في يسر وسهولة.

وفيلم «القبطان» من تأليف وإخراج سيد سعيد ينتمي إلى هذا النوع لأن صاحبه يستسلم لخيالاته ونوازعه وداعفه العميق أكثر مما يستسلم لقوانين الصناعة وقواعد الفن والتزامات الواقع. وهو ريا يأخذ من السوق بعض قوانينه، مثل إبراز النجم والإكثار من الكوميديا، وريعاً يأخذ من الواقع بعض التزاماته السياسية مثل القتال ضد الاستعمار والصهيونية، والوقوف بجانب الفقراء، لكن يظل كل هذا مجرد أدوات تخدم غرضه الأساسي من إبداع فيلمه، وهو مكاشفة الذات وتعرية النفس في قالب فني محظوظ.

وهذه «المبكة» الممتلئة بالتناقض واللامنطقية والافتراضية الجامحة، هي بالضبط ما يكشف أسرار الفيلم لنا فيبدو سهلاً واضحاً على عكس ما أيدى البعض من عدم فهم له. وهذا التحليل لا يمكن فى «حدوتة» الفيلم أو أنكاره الاجتماعية والسياسية، لكنه يمكن فى المحتوى البصري لهذه المخلالات التى تتوالى على الشاشة دون ترابط - ظاهرياً، وهذه المخلالات تشير إلى منطقة واحدة فى النفس،

وهي منطقة مرکب أوديب وتداعياته اللاحقة التي تنقلب إلى الإحساس بالذنب وما يتبعه من نفور من الجنس الآخر، ومیل لنفس الجنس، واستبدال كراهية الأب بكراهية زوج الأم، أو أي رمز آخر للسلطة، كما تجلى في مرکب هاملت.

ومن المهم هنا أن وضع أن التحليل النفسي لعمل فنى ما لا يعني أنه مجرد تحليل نفسى ليدعه ولا يعني أن المدعاً مريض نفسياً لكنه غالباً ما يدل على الحالة النفسية التي يمر بها المجتمع نفسه، فسرورية أوديب لا تدل على الحالة النفسية لمؤلفها سوفوكليس بل قد ما هي تدل على المجتمع الإغريقى وعلى الإنسان بشكل عام، وكذلك مسرحية «هاملت» أو رواية «دون كيشوت» أو غيرها من الكلاسيكيات التي تلامس أشياء في أعماق ثقافتنا جميعاً.

ومن ثم يمكن النظر إلى فيلم «القططان» باعتباره دفتر أحوال لنفسية المجتمع المصرى الذي خرج منه سيد سعيد والتي بدأت تتشكل على نحو مختلف منذ بداية الصراع على الاستقلال. عن الاحتلال البريطانى من ناحية، وعلى تقاليد الأسرة الأبوية من ناحية أخرى. والت膝ة التي أصابت هذا الصراع بسبب الاستعمار الجديد متضلاً على إسرائيل وقرة الأسرة الأبوية والحكم الدكتاتورى من ناحية أخرى. لذلك من المنطقى أن تدور أحداث فيلم «القططان» في هذه الفترة البعيدة، وأن تكون أول مشاهدة سفينة اللاجئين الفلسطينيين المهاجرين من الأراضي المحتلة إلى مينا بور سعيد في نهاية الأربعينيات.

ومن المنطقى أيضاً أن الآباء، هم الذين يعبرون عن نزعة الاستقلال والتمرد والقدرة الجنسية.

* * *

في فيلم «القططان» عدد كبير جداً من الشخصيات، وعدد قليل جداً من العلاقات. أبرز شخصية هي «القططان». أو «المشرى» وفقاً للعنوان الأصلى للفيلم. وهذا «المشرى» صعلوك لا عمل له تجاوز سن الشباب، لكنه يتصرف كمراقب متردد، وهو يحمل صفات مطلقة من التبل والشهامة وحب الآخرين، والذكا، والhaar والمهارات العجيبة، والتمرد الدائم على رمز السلطة.

وهناك «الحاكمدار» رجل البوليس العجوز المتعاون مع الاستعمار، والذي يمثل السلطة والقهر ويسعى إلى السيطرة على القططان، لكنه في آية مواجهة يكشف عن ضعف وعجز بالغين.

وهناك ثلاثة شبان صغار هم: محمدى النوبى ابن فلانى شهيد وأم قوية الشخصية تطالب بالثأر، والثانى هو سامي ابن رجل شعبى يعمل فى معسک الإنجليز ويتعاون معهم ضد الشعب، وهو بخيلى وحقير يضرب زوجته ويجبر ابنه على تعلم الإنجليزية وإهمال التاريخ.

أما الثالث فهو طالب جامعى ابن أسرة أرستقراطية يتربى على أبيه وأسرته وينضم إلى أبناء المحى الشعبي، حيث ينافس الشابين الآخرين على حب شابة فقيرة قوية وجريئة ومتصلةكاً اسمها «وجيدة».

ووجيدة هي ابنة للاعب كرة قدم كان لاماً ومشهوراً فتزوجته أمراً أرستقراطية أحببت منه وجيدة، لكن عندما أصيب في حادث واعتزلكرة طلقت منه وتخلت عن ابنته، وهو يعاني من عجز بدنى ونفسى ويدمن المخدر.

هناك أيضاً العاهرة الشعبية التي تفوي الفنى الأرستقراطى وتعلمه أصول الحب، والتي تعيش مع

طفل في عمر ابنتها ، لكنه في الحقيقة زوجها ، وبالتحديد آخر زوجها الذي توفى فقامت بتزوير شهادة ميلاد أخيه الطفل وتزوجه حتى تمحى نفسها أمام القانون .

وهناك بطلة الفيلم هيلينا الفتاة اليونانية الجميلة التي يقع القبطان في عشقها مجرد أن يسمع عنها من خالها اليوناني صاحب البار ، وبعدها تبدأ في الظهور له ويدأ في ملاحقتها ويربط بينهما الحب قبل أن تختفي فجأة كما لو كانت حلمًا .

وهناك الطفل البكري - سيد - الذي يعيش مع أمه الفقيرة وأخوته الصغار وبدون أب لهم ، والذي يقف على أصحاب الرجولة ويحاول أن يصبح «أبا» بطريقة أو بأخرى حتى لو كانت تبني فلسطيني لاجئ وإيجار أمه على قبوله في البيت وإقناع «واحد صعيدي» بأنه أبو الطفل ! وتجتمع بين هذه الشخصيات صفات مشتركة على رأسها المزوبية . كما أنها لا ترى أية علاقات جنسية لهم باستثناء علاقة الطالب الأرستقراطي بالعاهرة . وفيما عدا ذلك نكتشف أن الحكمدار عاجز جنسياً عندما يحاول النوم مع وجيدة . بعد أن يتزوجها قسراً كدلالة على الاستعمار الذي يقتضب البلاد دلالة أخرى على الأب المتسلط الذي يقتضي الأم التي يحمل بها الأبناء .. ورجال الفيلم الخمسة - القبطان والحكمدار والشبان الثلاثة - يتصارعون على وجيدة ، ولكن أحدهم لا يفوز بها كامرأة إلا الحكمدار .

القبطان يحب وجيدة ولكن « شيئاً ما » يمنعه عنها ويدفعه إلى حب هيلينا الحلم ، وهو يتغزل فيها أمام الشبان الثلاثة وبصفتها مثالية ويعمل أنه سيتزوجها ، لكن في اللحظة الخامسة عندما تهرب من الحكمدار ليلة رفاقها وتهرب إلى القبطان وتطلب منه أن يتزوجها يخبرها بأنها «أسامة فوهمه » وأنه «ليس من هنا النوع » الذي يتزوج ، وأنه يعتبرها مثل البعير والطبيعة .

أما الشبان الثلاثة فيستقرؤن في خوض صراع غريب فيما بينهم ، هو في حقيقته صراع جنسي خالص : في بداية الفيلم يحاول سامي ابن عصيل الإنجليز أن يغازل وجيدة فيتصدى له الشاب إليوس محمدى ويتحدى كل منهما الآخر ، ويتفقان على التزال « بالختبر » في موقع مهجور ، وهكذا تستبعد وجيدة من المركبة ليتفرد الاثنان ببعضهما في لعبة ينتصر فيها من يستطيع أن «يفرس ختبره » في جسد الآخر ، وعندما يتبعج التين في ذلك ، ويتآلم سامي ، يحتضنه الأول في ود ورضى له جرحه وتحول العلاقة بينهما إلى صدقة لا يعكر صفوها جهماً لوجيدة .

ويحدث موقف عاشر مع الشاب الأرستقراطي عندما يتبعج وجيدة في الشارع فيتصدى له سامي هذه المرة ويحاول أن يعتدى عليه « بالملطواة » لولا أن القبطان يظهر فجأة وينفعه عن ذلك . ومرة أخرى ينضم الأرستقراطي إلى جماعة محبي وجيدة حيث يقضون وقتهم مع القبطان في الرقص والفتنة . وعندما يظهر الصراع بينهم من جديد في موقع لاحق حول من يتزوج بوجيدة ، يتدخل القبطان بينهم ويعمل لهم أن الرجل الحقيقي هو الذي يستطيع أن « يتحمل الألم » لأطول فترة ممكنة . أما هذا الألم فهو ألم « الشمعة » حيث يشغل القبطان أريمة شموع ويتناقض الشبان والقطبان على من يستطيع أن يتحمل نار الشمعة لأطول وقت ممكن . وفي هذا المشهد ترى القبطان ينهزم للمرة الوحيدة خلال الفيلم ، مما قد يشير إلى أنه هو نفسه الذي لم يكن راغباً في هذا الفوز . أما من يفوز منهم وهو سامي فترفضه وجيدة لأنه « ليس رجلاً » ، وبالتحديد لأن أبيه عصيل للاجليز . (بالرغم من أنها في موقع

متاخر من الفيلم تعرف له بأنها لم تحب غيره، وأنها تعرف أنها لا يمكن أن تكون لرجل غيره والسبب أنه الوحيد الذي رأها عارية عندما تلصص عليها وهي تستحم في البحر ذات يوم، وطبعاً الماء والعرى إشارة معروفة إلى حالة الجنين في بطن أمه وإلى العلاقة بالأم وستتأكد من ذلك في مشاهد أخرى قادمة).

إن وجيدة الصغيرة تقوم بدور الأم تجاه سامي وتتهرب وتشتمه كالطفل وتحقر من رجله، وهو نفس ما تفعله كل نساء الفيلم بطريقة أو بأخرى.

في بداية الفيلم يهرب الشاب النوبى محمدى عندما يرى مطاردة بين الإنجليز وأحد الفنانيين ويقرر إلى حديقة فيلا حيث تراه فتاة صغيرة تعتقد أنه فنانى فتعجب به، وفي مشهد لاحق ثعثه أنه على أن يأخذ بشار أبيه من الإنجليز، ثم يكمل الضفت عندهما ليلتقي بفتاة الحديقة مرة أخرى تختبر أصدقها أنه فنانى، ومن أجل إرضاعه، وهذه الفتاة يدفع محمدى بنفسه إلى التهلكة، وبعدها آخر إلى تحدى رجلاته فيذهب إلى معسكر الإنجليز ويقتل الجنود بالمجازرة ويحاول أن «يشهر مسدسه» عليهم فيلتقي وايلا من الرصاص «يخترق» جسده كله فيموت.

وهي نفس الميزة التي يلتقاها سامي متذمراً بمعارضة وجيدة له بقص الرجولة وأيضاً للاتضاع الصديق، حيث يتوجه إلى دخول معسكر الإنجليز مع أبيه ويقتل القائد فيقبض عليه وهرب حيث يختبئ عند وجيدة فى بيت الحكماء، وهكذا تحول وجيدة إلى زوجة الحكماء التي تخفي «الابن» عن عيون أبيه الذي يبحث عنه، ولكن البوليس يعثر عليه ويقبض عليه مع وجيدة ويحكم على الاثنين بالموت، حيث يطلق عليهما وايلا من الرصاص فيموتان، وبعدهما ترى الاثنين يحلقان في سعادة على شاطئ البحر. حيث يتحقق حلم أوردب بالعودة إلى رحم الأم

أما القبطان فلا ينجو كذلك من «الألم» و«الاختراق» و«التعذيب» حيث يقبض عليه بعد موت القائد الإنجليزي ويوسع ضرباً ويفادر القسم تمننا بالجرح والدماء، ويرشك على الموت، ويؤتى قعلاً مرتين أمام عيوننا، قبل أن تراه مرة أخرى في المشهد الأخير من الفيلم دون أن تدرك هل هو «بني آدم» من لحم ودم أم مجرد حلم. الوحيد الذي ينجو هو الشاب الأستقرطى الذي يسرفر الفيلم من رقته ووضعه كشفق وتلبية، لكنه يصبح الناجى الوحيد بين شخصيات الفيلم، كما كان الوحيد الذي أقام علاقة جنسية مباشرة وسوية طوال الفيلم، حتى ولو كانت مع عاهرة.

* * *

والصراع الأساسى الذى يقوم عليه الفيلم بين القبطان والحكماء هو صراع أوردبى خالص. القبطان الذى يمثل الابن يتحدى سلطة الأب مثلثة فى الحكماء دون سبب واقعى لهذا التناقض، فمن المشهد الأول لوصول الحكماء إلى المدينة وسط الاحتقان والاستقبال الجماهى من أعيان المدينة، وسط هنا الاعتراف بسلطة الحكماء والأب يبرز القبطان باعتباره المتمرد الوحيد بينهم، الذى يجلس فى لامبالاة يضع ساقا فوق ساق ويدخن «الباب» باستثناء غير معترف بسلطنة ورجولة هذا الحكماء، وعلى الفور يدرك الحكماء أن هنا الصعلوك يسخر من سلطته ورجولته فيبدأ فى محاولة قمعه وإخضاعه دون جدوى.

وفيما بعد يظهر سبب الصراع متاخرًا، عندما يتحول إلى شيء واقعى فعلاً وليس مجرد لعب

أطفال، عندما تصبح وجيدة زوجة للكمدار العاجز جنسيا بدلا من القبطان الفحل. (رغم أن هذه الفحولة لا تخدع مظهاها جنسيا أبدا).

والقططان يسرخ من عجز الكمدار وضعفه منذ أول لقاء بينهما، وهو يتحداه مباشرة في ألعاب مثل «البلياردو» و«صيد السمك». ولا يجرؤ الفيلم على وضع نسائه. باستثناء القاهرة - في وضع المحلة شرعاً لمارسة الجنس، والوحيد الذي له حق المعاشرة مع وجيدة هو الكمدار، لكنه لا يستطيع ذلك بسبب عجزه، أو لأن ابنه الذي صنع الفيلم لا يريد أن يسمح له بذلك، بل ويستشعر سعادة غامرة في إهانة هذا الأب في رجلته، وفي الشهد الذي يجمع بين وجيدة والكمدار في غرفة نوم واحدة تصب عليه وجيدة. والابن صانع الفيلم - كل طاقة السخرية اللاذعة من عجزه، والتي تستثير بالطبع ضحكات «الأبناء» وشماتتهم، لكن «الأبناء» أيضا ليسوا بإمكانهم أن يحلوا محل الأب في الفراش، والت نتيجة أنهم لا يستطيعون ممارسة الجنس بشكل شرعى في فراش الزوجية ولا ينجحون في ذلك إلا مع الماهرات (عالج غريب محفوظ هذه المشكلة النفسية في رواية «السراب»)، وهو ما يحدث مع «أبناء» الفيلم جميعا.

وأخذ جوانب هذا المركب الأوديبي. كلمة العقدة غير صحيحة وغير ملائمة - هو الميل إلى استعراض الذكرورة عوضا عن حماستها، والقططان مثل على ذلك فهو بلا عمل أو شاغل يشغل طوال الفيلم سوى استعراض رجلته أمام الرجال والنساء. لكن مع المحرص الشديد على ألا تصل هذه الذكرورة إلى الممارسة الجنسية أبدا، فهذه جريمة لا تقل بشاعة عن جرعة أوديب.

إن القبطان يقع في عشق طيف هيلينا والمراة الأولى التي تظهر له فيها تكون على الشاطئ: بجوار البحر، حيث يتعرف عليها ببراءة ويفلت انتباهاها بشقاوتها، وهو ما يعبر عن الفترة الأولى في حياة الطفل منذ أن يكون جنينا وحتى يتعلم الكلام، وبعد هذه الفترة تحدثنا تبدأ الأم في الاتساع عنه باعتباره قد كبر. وبالفعل تترك هيلينا وتقضى.

ومن الآن فصاعدا لا يستطيع القبطان أن يلتقي بهيلينا إلا ويطلق عليه شبح الكمدار ليذكر عليه صفره. في المرة الأولى يلطم القبطان هيلينا في الشارع فيتعبعها حيث تدخل أحد الفتادق وتحبس في الكافتيريا، ويعجد أن بهم بالحديث إليها يسمع صوت الكمدار خلفه على مائدة البلياردو وهو يتفاخر بفوزه على أحد اللاعبين ويتحدى أي شخص آخر.

ولاحظ هنا اختيار البلياردو، هذه اللعبة التي تحتوى على «العصا الطويلة» و«الكرات» و«الثقوب»، والقططان الذي عشر على هيلينا سرعان ما يتخلى عنها ليتحدى الكمدار في لعبة البلياردو ويعرض على آن تشاهد هيلينا المبارزة ويبدا في استعراض مهاراته في إحراز الأهداف في فتحات الكمدار بينما ينظر من حين لآخر ليتأكد من تأثير هذه المهارة على وجه هيلينا التي تحبس مثل أم تتابع لعب الأبناء.

ومرة أخرى يشاهد القبطان هيلينا في الشارع بالمصادفة فيسير خلفها، لكن فجأة يشغله صرامة مع الكمدار عنها.

قبل هذا المشهد كنا قد عرفنا أن القبطان يدعوا أصحابه كل ليلة للتلحق حول «جهاز» الراديو الخاص به، حيث يترجم لهم ما تبث الإذاعات الأجنبية من أخبار التمرد والثورات، وهو ما يشير حقد

الحكمدار الذى يأتى فى أحد الأيام ليحطم هذا الجهاز. (كما ي يحدث فى تجربة الخشان أو التهديد بالإخفاء الذى يقوم به الآباء ضد الأطفال الذين يظهرون غرداً جنسياً مبكراً)، وعندما يرى القبطان هيلينا فى الشارع يتذكر جهاز المطحوم، ويسمع عربة روبيسيكا تعرّض جهاز جرامافون (بشكله الميز الذى يحتوى على اسطوانة مستطيلة بارزة) فيقرر أن يشتريه ليواصل به تحدي الحكمدار.

وعندما تتطور العلاقة بين القبطان وهيلينا يزداد ظهور شبح الحكمدار، وعندما يحدث للمرة الوحيدة أن يختلى القبطان وهيلينا فى مكان مغلق يمكن أن يمارس فيه الجنس على عكس البحر الذى يرمز للبراءة الأولى، فنجاجاً بأن القبطان لهذا الفحل لا يبدى آية إشارة لاغتصاب جنسى نحو هيلينا، بل على العكس يتتحول إلى طفل ضعيف يضع رأسه على حجر هيلينا ويبعد فى البرج بأحزانه وهمومه. وهذه المفارقة تجدها مقلوبة فى مشهد آخر من أغرب مشاهد الفيلم . إذا أخذته فى سياقه التقليدى بعيداً عن هنا التحليل . وهو المشهد الذى يصور العاهرة تائنة فى فراشها ليلاً بجوار زوجها الطفل الذى ورثته عن زوجها الميت. وكانت أيام أم تناهى بجوار طفلها، لكن هذا الطفل يستيقظ فجأة قلقاً ويحاول أن ينام فوقها، تستيقظ العاهرة متزوجة وتستكئن لكنه يقفز عليها مرة أخرى فتعلن لنفسها أنه وصل إلى سن البلوغ، وأنه لا مكان له فى سريرها بعد اليوم

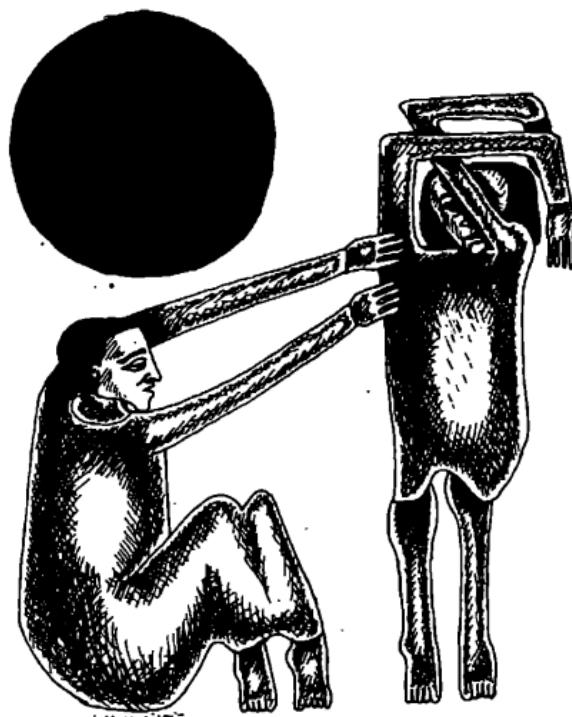
ويعبر الطفل سيد عن نفس هذا المحتوى بطريقة أكثر التوا ما . ففى غياب أبيه ويعاتبه، أكبر أخوه يصبح رجل البيت ويدبى الأب، ويا أنه لا يستطيع ممارسة هذا الدور بشكل مباشر يتجه إلى ممارسته بطريقة أخرى حيث يتقطط طفلها تائناً من سفينة الفلسطينيين اللاجئين ويقرر أن يصبح أباً له وعندما يعود به إلى البيت تطرده الأم (الأمه يأتى برجال إلى البيت)، لكنه يقرر أن يترك البيت فى سبيل «صديقه» و «ابنته» فى الوقت نفسه، وينجد الاثنان ملائقاً لهما فى فراش القبطان. ورغم أنها لاحظنا القلب الذى حدث لمشهد القبطان مع هيلينا حيث تتحول هي إلى أم وهو إلى طفل، فإننا نجد قليلاً آخر لمشهد غريب آخر . فى سياق الفيلم العادى . فالقطبأن يحصل مع أصدقائه إلى حلقة للأسرة الأرستقراطية ووسط اللهو والشرب وانحلال العقدة يستدعى الفيلم فجأة تجربته الأمورية القدية، حيث يستمع إلى صوت تأوهات تائنى من الطابق العلوى، فيتبع مصدر الصوت ليكتشف أنه صادر عن امرأة عجوز مريضة. إنها أم قوت، ولكن القبطان لا يقبل ذلك فتقلب الأدوار على الأرض ويستقيها من زجاجة ويسكب فتدب فيها الحياة ويتحضنها ويصحبها إلى الدور السفلى حيث يرقسان معاً أيام دهشة الماخيرين

لاحظنا الطريقة التى يصور بها الآباء فى الفيلم والتى يمثلها الحكمدار وتتكرر مع باقى الآباء . أبو وجيدة لاعب الكرة أصابة العجز وتخلت عنه الزوجة وأصبح سكيراً مثيراً للشققة قبل أن يموت ليلة زفاف ابنته على الحكمدار.

أبو سامي عميل الإنجليز صورة للضفة والهران لكنه يفضل رجولة ابنه الفنانى الذى يقتل قائد الإنجليز يستعيد «رجولته». على حد تعبير الفيلم . أيام الناس ويتباهى ببطولة ابنه وشجاعته . وأول شىء يفعله ابن الأرستقراطى بعد أن ينام مع العاهرة هو العودة إلى المنزل سكراناً منتسباً حيث يسلم أبوه بضرده ولاهلاكه المفاجئة بسلطة الأب.

ولكن الأبناء، أيضاً ليسوا أكثر حظاً من الآباء، إنهم يستعفون عن الحياة بالخيانة وعن ممارسة الذكرة بالاستعراض وعن الرجولة «بالمنظرة»، ويتحولون الشوق كما يتحولون الصراع إلى علاقات بين بعضهم البعض بعد أن استبعدوا المرأة المحرمة عليهم.

وهم جميعاً يخضعون حالات مأساوية يتذمرون فيها بالحب المستحيل ويتعرضون له «الاختراق» بالفتح والطرواء والرصاص وللضرب والجرح والموت، ولا يبقى في النهاية سوى الأستقرار على الذي يمارس الجنس مع المؤمنات، كما لا يبقى سوى الحكمدار، هذه الحقيقة الوحيدة الراسخة الجائمة فوق الصدور



نقد

ن

تعدد ريان وحياده

حلمي سالم

أمجد ريان شاعر من شعراء التجربة التي يسمينها البعض "حدثة السبعينيات" في مصر. أصدر ديوانه الأول عام ١٩٧٤ تحت عنوان "أغانيات حب للارض" بالاشتراك مع طلعت شاهين . ثم لفت إليه الانتباه بديوانه الأول المستقل "الخضراء" ، بعد أن كان جذب الانتباه بقصائد متفرقة تطرّق ببطزاجة الحس الطفولي المدهش. انضم إلى الجماعة/ المجلة الشعرية "إضافة ٧٧" عام ١٩٧٨ . وهي المجلة التي أسسها عام ٧٧ الشعراء: حس طلب ورفعت سلام وجمال القصاصون وكاتب هذه السطور.

توالت دواوين أمجد ريان غزيرة تترى، حتى صار من أكثر الشعراء المصريين وربما العرب إنتاجاً للقصائد والدواوين، فوصفه الناقد رجاء النقاش بأنه أشبه بپاسورة المياه المفتوحة ، من دواوينه نذكر: أحمرت وهج التخييل ، حادة الشمس، أيها الطفل الجميل، أوقع في الزغرب الأبيض، لا حد للصباح، أمس كائناً، مرأة للأمة.

ويرى البعض أن إنتاجه الشعري - على غزارته الكمية - لم يحقق له موقعاً مرموقاً بين نظرائه الشعراء، بعد أن كانت بداياته تعدّ وعوداً مميزة ومتازة،

وهو ما سبب له مأزقاً شعرياً وروحيّاً، حاول الخروج منه عن طريقين:
الأول هو تبني الكتابات الشعرية الجديدة (شعراء التسعينيات)، والترويج
لهم عبر الزعم بأن التجربة السابقة عليهم (التي هو أحد شعرائها البارزين)
قد وصلت إلى طريق مسدود، وأن هؤلاء الشباب الجدد يقدمون تجربة مغايرة
تتناقض كلها مع سابقتها: تجربة الحداثة.
ويبدو أن ريان صار يجد في ذلك التبني - حتى لو لم يعترف به الآباء -
نوعاً من التعمويض: بما يخلقه هذا التبني المتخمس من صورة الآب المتجدد
المتغير، ومن صورة الشاعر المنسلخ عن جيله المستقر المتكلس!
والثاني هو الاتجاه شبّه الكامل إلى النقد لتكريس قناعاته التجديدية هذه،
ولخلق بطانة نظرية تبرر القصور في حلبة الشعر.
وقد تزايد هذا التوجّه بوجه خاص بعد أن حصل عام ١٩٩٥ على درجة
الماجستير من كلية الآداب عن رسالته حول "الأبنية اللغوية في شعر أبي تمام".
من كتب النقدية نذكر: القيمة المهيمنة في أدب إدوار الخراط وقاسم حداد،
الكتابة عبر النوعية في أدب بدر الدين، غالى شكرى بين الحداثة وما بعد
الحداثة، الحرال الأدب.

هكذا راج الاختلاف بينه وبين أبناء جيله من شعراء الحادة ، يتسع ويعمق . فلم يكن غريباً أن يلاحظ قراء العدد الأخير ، الخامس عشر من مجلة "إضاءة " ٧٧ أن الجماعة قد رفعت من هيئة تحريرها اسم أمجد ريان ، ضمن عملية الإحلال والتجميد التي مارستها الجماعة - في عودتها الجديدة بعد فترة توقف بالحذف والإضافة . وهل يمكن أن يظل عضواً بالجماعة من يرى أن تجربيتها قد أفلست ، وأن الزمن قد عبرها ، لتصبح تقليدية ماضوية ، بينما اللحظة الشعرية الحقة قد دسارت في مكان مختلف ؟

وأمجد ريان مؤسسة وحده، صاحب ولع مدش بتأسيس دور نشر مستقلة في الهواء، وهو ولع ينم - في جانب منه - عن رغبة حقيقة - تعوزها الإمكانيات العملية - في التأسيس والاستقلال والخدمة العامة. كما أنه صاحب ولع بإنشاء المجالس الثقافية المستقلة - حتى أثناء عضويته في جماعة إباءة - ذات الورق القليل والعدد الأول والأخير. ذكر من مجلات : الكراسة الثقافية، إيداعات ومواقف ، الفعل الشعري، الهامبشون.

من آخر إصدارات أمجد ريان النقدية كتابه الجديد "من التعدد إلى الحياد: قراءة في نصوص شعرية جديدة"، الصادر مؤخراً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ضمن سلسلة "دراسات أدبية". وهو ما سوف نتطرق إليه في بعض آرائه في السطور القادمة.

”من التعدد إلى الحياد“ يحتوى - بعد المقدمة - على فصلين : يتناول الأول الشعراء: إبراهيم داود وعلى منصور وفتحى عبد الله ومهدى مصطفى. ويتناول الثاني الشعراء: أحمد يمانى وسمير مندى، وعماد أبو صالح وميلاد ذكريا يوسف. ثم يختتم بحوار مع الشاعرة هدى حسين، بعنوان : ليس الحياد للحياد.

”ترهق بلادنا الآن بحركة شعرية كبيرة متعددة الميلول والاتجاهات، ويكتفى أن نشير إلى هذا العدد المتزايد من الشعراء، وهذه المعارك الأدبية والجمالية حول القصيدة الجديدة.“

هكذا يتحدث أمجد ريان - فى مقدمة كتابه - مميزاً بين منطقتين أساسيتين للحساسية الشعرية الراهنة ، فى مصر والبلاد العربية: هناك، من ناحية ، شعراء ينتسبون إلى تجربة المجاز اللغوى التى أثت دوراً طويلاً منذ بداية السبعينيات، وهناك، من ناحية ثانية، شعراء ينتسبون إلى تجربة مختلفة عرفت فى أواخر الثمانينيات وببداية التسعينيات.

التجربة الأولى قدمت مشروعًا شعرياً فلسفته تعدد المستويات التى تطرحها الرواية الشعرية من حيث الدلالة الكلية للنون أو لا، ثم كافة المعطيات الداخلية فى بناء النص ثانياً. وقد انبثق هذا النموذج الشعري فى مرحلة كانت تتطلبها لكي يمثل ردًا على الوحدية والاستاتيكية التى ترسخت طوال فترة طويلة من الزمان. ولكن هذا النموذج ، وعلى الرغم من أهمية مبرراته فى لحظته التاريخية، لم يعد قادرًا على الصمود فى الواقع صار مختلفاً إلى حد التغيير الجذرى ، بعد سقوط المنظورات الفكرية والأيديولوجية الكبرى، وبعد أن ساد حياتنا منطق جديد، وتغيرات اقتصادية واجتماعية وثقافية، واستجده ظروف تعطل أية فعاليات تقليدية.

التجربة الشعرية الثانية تعكس الوضع الجديد الذى تغيرت فى إطاره أفكار الناس وأخلاقهم ومارساتهم الفعلية، مما ينفي أن نقترب إليه ساعين إلى التعرف الحقيقى، حيث لن تتنفع أية منهاج سابقة فى تفسيره وتحليل مظاهره.

هذه الآراء أو الأفكار ليست أفكار أمجد ريان وحده، بل هي أفكار قطاع لا يأس به من الشباب الجديد، الذى استلم الترجمات الغربية الخامسة بأزمة

الرأسمالية والثورة الصناعية استلهاماً يكاد يكون لا هوئياً أو تقديسياً، بسبب ما في هذه الترجمات من بريق المخالفة وجاذبية المتمرد من جهة، وبسبب ما يعنيه هؤلاء الشباب في مجتمعاتنا العربية من ضياع وتفزق من جهة ثانية. من هنا، لا بد من وقفة متأنية مع هذه الأفكار، واحدة واحدة.

(١)

هل هناك منطقتان، فقط، للحساسية الشعرية الراهنة؟ أغلب ظني أن مثل هذا الاعتقاد غير صحيح. فحياتنا الشعرية الراهنة تحفل بعده حساسيات شعرية واضحة بارزة: فثمة الحساسية التقليدية العمودية القديمة، وثمة حساسية حركة الشعر الحر، وما يتفرع عنها من حساسيات جديدة: تجربة المداثة، وتجربة قصيدة النثر.

والحق أن نفي الحساسية التقليدية عن ميدان الشعر العربي الراهن بجرة قلم هو عمل فاشي، لا يحق لأحد أن يقرره إذا كان سليم النفس.

صحيح أنها حساسية تقليدية، ترفضها نحن الحداثيون أو المجددون، ونرى أنها بقايا ملكة من قيم مجتمع ما قبل التحديث. لكنها مع ذلك موجودة وحاضرة وفاملة، بل إنها تعبير عن القطاع الأكبر من المجتمع المصري والعربي. ولذا فإنه ليس من الدقيق أن نزعم أن مجتمعاتنا العربية - ككل - قد انتقلت إلى طور العصر في شتي الميادين الاجتماعية والسياسية والعرفية والجمالية. كما أنه ليس من الصائب أن نقيس درجة المجتمع - وشعره - بأمنياتنا الذاتية، أو بالنظر إلى نخبة النخبة التي تتجاذل في المقامات والمنتديات. إذ يتبقى أن نفرق بين ذاتنة اللحظة التاريخية الشاملة بأسراها وبين ذاتنة "وسط المدينة".

فلا تزال هناك شرائع عريضة، تقليدية وبدوية وقبائلية وزراعية، في مجتمعاتنا العربية. وهي شرائع تفرض فنها وشعرها وقيمها الجمالية. ولعلها - من زاوية سوسيولوجية - ما تزال هي الشرائع الفالبة المهيمنة في بنية المجتمع، حتى أن حركة الشعر الحر بأسراها ماتزال غريبة شاذة غير مهضومة بعد.

ومن ثم، فإن القول بـ«الفن أن أفكار الناس وأخلاقهم قد تغيرت هو قول مطعون في صحته المطلقة، إلا إذا كنا لا نعني بمفهوم "التغيير" أية قيمة إيجابية. فإذا نحينا عن معيارنا الطائفية الموسرة في حياتنا الاجتماعية والطائفية العليا في حياتنا الإبداعية، واجهتنا التراكيبة التقليدية السلفية لمجتمعاتنا الراهنة (تتدخل فيها بعض اللمسات التحديثية المشوهة). بل إن قطاعات واسعة من الشباب، في سن العشرينات - أي في عمر شعاء التسعينيات الذين يعتبرهم ريان علامة على تحول ذاتنة الشعرية - قد ذهب إلى التطرف الديني والإرهاب

إن الشاب الذى طعن نجيب محفوظ بالطواوه فى رقبته من غير أن يقرأ له حرفاً (لأن أميره قال له إن محفوظ كافر) هو فى نفس عمر أحمد يمانى، وهدى حسين ومحمد متولى ، الذين خصص لهم ريان نظرية كتابه "من التعدد إلى الحياد". فلماذا نقيس لحظتنا الراهنة على الشاعر الشاب وحده مسقطين طاعنون نجيب محفوظ من عملية القياس؟ مع العلم بأن طاعن نجيب محفوظ ليس قداماً من "التعدد" ، فلو أنه قدام من التعدد لما فعل فعلته. كما أنه ليس ذاهباً إلى الحياد، فلو أنه ذاهب إلى الحياد لما فعل فعلته!

(٢)

يضع أمجد ريان التعدد في مواجهة الحياة، بحيث يرى أن التجربة القديمة السابقة - يقصد حادثة السبعينات - انطلقت من التعدد في شتى مستوياتها الفنية واللغوية والموسيقية، بينما التجربة الجديدة التي تجاوزتها - ويقصد شعر التسعينيات - تخطتها بالحياة.

والواقع أن الحياة ليس نقيس التعدد، فنقيس التعدد هو الأحادية أو الواحدية. فهل النقلة الإيجابية التي يروج لها ريان ويدشنها هي الانتقال من التعدد إلى الواحدية؟ وإذا كان ذلك كذلك فما الفخر في أن ينتقل المرء - أو المجتمع - من التعدد إلى الواحدية، أى من الاعتداد بالتنوع والاعتراض بالأخر وألتسامع مع ما ليس سوى ذاتي ، إلى الاعتقاد بامتلاك الصواب المطلق ونفي الآخر وتشريب الاستبداد؟

نحن في مسيس الحاجة إلى التعدد، الذي لم يتمحقق بعد في حياتنا : السياسية أو الفكرية أو الشعرية. وظنني أن التيارات الشعرية الجديدة هي ألحون الأطراف إلى الإقرار بالتعصب والتنوع ، حتى يتتسنى لها الوجود على الخريطة الشعرية بامان من قهر واحدي الأطراف التي تعتقد أنها تمتلك الشرعية والشرع.

(٣)

هل سقطت المنظورات المكرية والأيديولوجية الكبرى؟
لقد ناقشت هذه التكراة في مواضع سابقة، لكننى هنا أريد أن أضيف أن نظرية سقوط المنظورات الأيديولوجية هي نظرية ابتكرتها الأيديولوجية الاستعمارية الأمريكية الجديدة، تحت قناع مذهب هو "النظام العالمي الجديد" واحدى القطبية والهيمنة، يفرض أن تنفرد الفلسفة الأمريكية بقيادة الدنيا تحت شعار مزركسن اسمه "توحيد العالم".

إن الأيديولوجية الصهيونية اليهودية لم تسقط ، بل إنها تزدهر، وتسببت في مثل مفكر عالى شهير مثل جارودى أمام المحكمة بسبب انتقاده للأيديولوجية المنصرية. والأيديولوجية الإسلامية السياسية المتطرفة لم تسقط، بل إنها تزدهر، وتسببت فى مصرع الآلاف فى الجزائر والمثات فى مصر، كما تسببت فى حروب الطوائف فى أفغانستان. والأيديولوجية الرأسمالية لم تسقط فى أمريكا وأوروبا، بل إنها تزدهر وتسطير على العالم كله بما فيه بلادنا العربية.

الواضح أن المقصود بسقوط الأيديولوجيات هو - فقط - انهيار الاتحاد السوفيتى والدول الشرقية. والحق أن ذلك الانهيار لم يكن سقوطاً للفكر الاشتراكي بقدر ما كان سقوطاً لأنظمة حكم استبدادية تزّيت بالاشتراكية حينما من الدهر» أما الفكر الاشتراكي نفسه - فكر إنسانى واجتماعى - فما زال فاعلاً فى ثلث سكان العالم (الصين)، ومازال طرفاً اجتماعياً فاعلاً فى كل الدول الأوروبية (حتى الشرقية ، الاشتراكية سابقاً) والعربىة والأفريقية، كتيار فكري وسياسى أساسى وحى، وإن لم يعد حاكماً كما كان.

هنا ينبغى أن نفرق بين انهيار المظاهرات الأيديولوجية (وهي الفكرة التى يروجها فلاسفة النظام资料 العالمى الجديد وتلاميذه ومسييهانه) وبين نفور الناس، فى الأونة الأخيرة، من الكلمات الضخمة الرنانة والجمل المتورمة المصوكة سابقة التجهيز ، فى السياسة وفي الفكر وفي الشعر على السواء. هذا النفور ملحوظ ومحبّح، لكنه مختلف عن سقوط الأيديولوجيات. والناس يمارسون هذا النفور ويعبرون عنه - حالياً - ضمن الأيديولوجيات نفسها أو ضمن أيديولوجيات مشابهة أو ضمن أيديولوجيات بديلة، بخطاب مختلف عن الخطاب الكليشىءى السابق. وهو فى الفن بعامة، والشعر بخاصة، تطور طبيعى تتطلبه مسيرة الفن والحياة من حين لحين.

(٤)

إن تعدد الدلالة فى الشعر هو من صلب الشعر نفسه ، لأنه أحد مبررات نشوء هذا الشعر ، إذ هو الذى يعطى للشعر بعده الإنسانى الأعم ، وهو الذى يبرر إظهار الشاعر لشعره على الناس ، لخلق تجربة مشتركة .
والواقع أنتى لا أجد سبباً واحداً يدعوك شاعراً من الشعراء الفخر بأنه لا يقصد من نصه إلا ما تعنيه ألقاظ النص فى دلالتها المباشرة الأولية الواحدة الوحيدة.

فلو صع هذا الادعاء لما كانت هناك ضرورة لإطلاع الآخرين عليه. إن دخول الآخر كطرف في العملية الإبداعية يفترض بالحتم الدلالة المتنوعة لا الواحدة المفتوحة لا المغلقة.

والحق إن مثل هذا الزعم ينطوى في ثنياه على كذبة كبيرة، فليس صحيحاً أن الشاعر لا يقصد شيئاً من وراء تصويره لنفسه - مثلاً - بأنه ظل طوال الليل يبعث بين أصابع قدميه ويسارب ذيابه تحوم في الغرفة. ويدون تأويلاً لها هذه الصورة تأويلاً يجعلها - مثلاً - تجسيداً للسم أو الإحباط أو التراوغ الذي يعيشه شباب العصر الراهن، فليس هناك معنى للنص ولا ضرورة لعرضه على الآخر.

مثل هذا التأويل هو الذي يجعل النص خيرة بشرية عبر الدلالة المتعددة، التي تعنى أبعد من مجرد حرب شخص مع ذيابة.

وهكذا فإن الصورة السابقة - الحرب مع ذيابة طوال الليل - ليست محابية على الإطلاق، برغم ما فيها من وصفية ورصد. وليس بعيدة بحالٍ عن القضايا الكبيرة والمنظورات الأيديولوجية، كما يتهم المتشوهون.

* * *

لابد لي أن أوضح - هنا - أن اختلافى مع بعض الأسس النظرية التى يبني عليها الكتاب أحکامه لا علاقة له بالشعراء الشباب، جيل التسعينيات ، الذين يدافعون عنهم أمجد ريان وكتابه، وذلك لأسباب عديدة: منها أن معظم شعراء هذا الجيل الجديد نفسه يختلفون مع تقنيات أمجد ريان نفسها ، سواء فيما يتصل بشعرهم أو فيما يتصل بشعر الآخرين، وهو يعلّلون أن آراء ريان لا تعبّر إلا عنه هو شخصياً. لأنـه - في تقديرهم - ليس المتحدث الرسمي باسمهم . وهم - فوق ذلك - يستنكرون منه ما يقوم به من فرض أبوته عليهم عنوة ، بل إن بعض هؤلاء الشباب يرى في سعي ريان إلى فرض هذه الآية المرفوضة عليهم نوعاً من البحث عن دور يلعبه بعد أن لم يسعفه شعره ليكون أحد الأصوات المعizada في شعر الحادة العربية والمصرية.

ومنها أن بعض شعراء التسعينيات الذين يمكن أن يشاركوا ريان الدغاري النظرية ينتجون شعراً يتناقش في جوهره مع دعاواه ودعواهم تناقضاً بيناً. ذلك أن القراءة النقدية الوعائية لشعرهم تكشف بجلاء أنه شعر يعالج القضايا الكبيرة، وينطلق من منظورات ذكرية واضحة، ومتصل بواقع الاجتماعي والسياسي والوطني والأخلاقي، وقائم على المجاز، ومهتم باللفة، وساع إلى الكليات ومتواصل بترااث الشعرى القريب والبعيد.

لكنه يفعل ذلك كله بداخل مختلفة، وبزوايا نظر غير معهودة ، وبعيون غير العيون السابقة . والشعر الجديد في كل ذلك لا يقترب عيباً ولا ينجز شرفاً، فهذا عمل الشعر في كل عصر وحركة وتجربة، وإنما تتفاهم التجارب وتتفاوت الحركات باختلاف المداخل والزوايا والعيون .

ومنها ، أخيراً، أن صلتى بهذا الجيل وشعره عميقه وحميمه : أرى نفسي فيهم وأراهم في، وأوقن أنهم امتداد لي - ولبعض زملائي وبعض سابقين - وأننى جذر لهم . وكثيرون منهم يوقنون بنفس الامتداد والتتجذر . وقناعتي الثابتة هي أن شقاً رأسياً لا أفقياً يجمع بين بعضهم وبعض جيلي وبعض سابقينا ، في حركة جديدة مجده ، تؤسس ذاتنة شعرية مفارقة ، في الشعر المصرى والعربى على السواء . والأهم من ذلك أننى لا أنظر إليهم جميعاً باعتبارهم كتلة واحدة أو سلة تسعينية صماء ، إذأعرف أن بينهم الكثير من الغث ، مثلما كان بين شعراء جيلى الكثير من الغث، ومثلما هو الحال في كل جيل . لكنى أعرف أن بينهم مجموعة قد لا تعد على أصابع اليد الواحدة، تنتج شعراً جميلاً ، وتعد بشعراء كبار حقيقين . وهؤلاء هم الذين يضمهم معى ومع بعض جيلي وبعض السابقين الشق الرأسى (لا العرضى القائم على العقد من السنوات) في جديد الشعر .

أما الكثرة الكاثرة من أبناء التسعينيات - مثل الكثرة الكاثرة في كل الأجيال السابقة - فتلك هي جيش الشعر الجرار، وهؤلاء هم الكومبارس الذين يظهرون المفنى الجميل .

تشهد حياتنا الشعرية والنقدية منذ فترة غير قليلة ، حالة عارمة من الاضطراب الندى تجاه الشعر خاصة . وفي غياب الحركة النقدية الراسخة أو حتى الحركة النقدية الشابة يجد كل شخص جرأة محسودة في نفسه تفكه من إطلاق الأحكام وإرسال التعميمات الحديدية التي يفضل بها بين الشعر وغير الشعر ، كانه الماسك بعصا موسى .

وفي غيبة الحوار المسؤول من ناحية ، وتتوتر الحراك الشعري الواسع بين التيارات الشعرية من جهة ثانية . وشيوخ الترجمات الغربية الكثيرة المتحدثة عن موت المؤلف وموت التاريخ وموت الأيديولوجيا وغيرها من ميتات ذات

جاذبية خاصة لابناء العالم الثالث من ناحية ثالثة. وفي اتخاذ بعض رواد الشعر موقفاً محافظاً من الكتابة الجديدة بوصفها عندهم "شعرأً ناقصاً أو هدماً للشعر ، مع رفض يقتصر إلى الاستشكاف أو التعاطف ، من ناحية رابعة وأخيرة. في أحوال غرائبية كهذه ، يسهل الحكي، ويسهل الإعدام، ويتفاقم التشوش. وكتاب أمجد ريان "من التعدد إلى الحيد" أحد أبرز الأمثلة الراهنة.

* * *

يقول أمجد ريان:

طرح شعراً السبعينيات مشروعهم الجمالى ليقاطع مع الحداثة فى أنقى تجلياتها. وكانت قصائدتهم تهش المألقى وتصدم ثوابته الفكرية والجمالية. وكانت اللغة الشعرية متعددة الدلالات تنهل متلقيتها بترابكبيها المقدمة المكشفة. أما اليوم فالمسألة مختلفة ، لأن التوجه الشعري فى عزومه يتفاعل مع المتلقى بشكل مباشر. النص الشعري يتفاعل مع المتلقى بشكل مباشر. النص الشعري السابق كان يفترض أن يكون الشاعر ثبباً يحمل البشارة ويبوح بها ، لذلك فهو يتزلج من عليهاته إلى متلقيه الأقل منه بالضرورة ، لكنه يهدى السبيل . أما النص الشعري الآن فيدل على درجة كبيرة من التفاعل بين الكاتب ومتلقيه ، فلم يعد النص الشعري يهبط من أعلى إلى أسفل.

النص الجديد يطرح أصغر التفاهمات المعيشية ، وأبسط القضايا اليومية ، ويناقش الجوانب الحسية الحادية. الشاعر فى التجربة السابقة كان يكتب للخاصة ، أو للمثقفين ذوى المستوى الثقافى الرائق ، وإذا توجه للجمهور فهو يتوجه إليه من على متنلاً بنية أن (يرفع) مستوى هذا الجمهور. وكان هذا الاستعلاء يسبب الجفوة التى أبداهما الجمهور ، والتى اتسعت شيئاً فشيئاً حتىوصلت التجربة الشعرية إلى ما يمكن وصفه بالتأزم الذى يشهد له هذا النص اليوم.

هكذا ، فى سطور قليلة ، تحتشد كمية هائلة من الأحكام المطلقة والتقريرات الحاسمة التى تعوزها الأمانة والتدقيق والصواب. وسوف تستخلص من قلب هذه الغابة الكثيفة الحافلة بالدمغ تضييدين كبيرتين يمكن أن نناقشهما بالروية والهدوء ، محاولين تفكيك ما فيهما من اختلاط ولبس.

* * *

أولى هذه القضايا الملتبسة هو مصطلح "الحداثة" نفسه ، إذ من الواضح أن هناك مفهومين مختلفين للنظر إلى هذا المصطلح فى حياتنا الأدبية: الأول هو

المفهوم الغربي، والثاني هو المفهوم العربي.
المفهوم الأول، الغربي، يربط بين الحادثة وبين الرأسمالية الغربية، بوصف الأولى إفرازاً من إفرازات الأخيرة. ومن ثم تكون "الحادثة" قد أفلست وبلغت طورها المأزوم، بدخول الرأسمالية وثورتها الصناعية طور إفلاسها وأذمنتها، بعد ثورة المعلومات وما بعد ثورتها الصناعية.
ونتيجة لذلك، نشأت أفكار ما بعد الحادثة (مطابقة لما بعد الصناعة) متهمة الحادثة بالتسبب في التكليس الذي وصل إليه الفن، والتسبب في الكوارث التي وصل إليها العالم الحديث.

المفهوم الثاني ، العربي، لا ينطلق من هذا التصور الكوني المعقد، لأنَّه لا ينطبق على مجتمعنا ، بسبب تفاوت درجة التطور بين المجتمعات العربية والمجتمعات الغربية.
ولذلك، فهذا المفهوم العربي يعني بالحادثة الثورة على كل تقليد وجمود، في الحياة والمجتمع والفكر والإبداع على السواء.
الحادثة، في هذا المفهوم ، هي سعي بنية المجتمع إلى تجديد ذاتها، بفعل العوامل الموضوعية والذاتية معاً، وسعى نخبة منتجيه - في الاقتصاد والسياسة والمعرفة والجمال - إلى تقليل التربية القيمية وتنمية البذور الوليدة الجديدة في شتى أوجه النشاط الإنساني.
ولهذا يرى هذا المفهوم أن لكل عصر حادثته ، وأن الحادثة بذلك قيمة نسبية تاريخية مشروطة ، لا قيمة مطلقة مفارقة غير مشروطة.

في هذا التصور، العربي الداخلي العضوي غير المحتل من الخارج، يغدو أبو تمام وأبو العلاء والنفرى وشوقى وإبراهيم ناجى وجبران وحسين عفيف حادثيين ، كل بالنسبة إلى طبيعة لحظة الإبداع التى تشا فيها إبداعه، وكل بحسب "التيمة" التى قدم فيها حادثته ، فى مواجهة ثبات محبيه ، أى بحسب "الهامش المتحرك" الذى هاجم به "المتن المقيم".

* * *

إلى هنا والكلام سليم، لا مشكلة ولا تخليط ولا لبس، فالمفهوم الأول - الغربي - واضح ومتسق مع نفسه ومع متبوعه، والمفهوم الثاني - العربي - واضح ومتسق مع نفسه ومع متبوعه.
لكن المشكلة تنشأ - حاملة معها التخليط واللبس والتشوش - حينما يحاول أصحاب المفهوم الأول (الغربي) تبليسيه - بالقسر والإقصام وسوء الفهم ، للمفهوم الثاني (العربي) وللإبداع العربي ، وخاصة منه الشعر.

هنا يحدث التورط الذى يقع فيه أمجد ريان وغيره كثيرون من ينتظرون

إلى حداثتنا العربية على ضوء مأزق الحادثة الفربية الناجم عن مأزق رأسماليتها الصناعية، التي يمكن أن تكون - بحق - قد بلغت ذروة اختناقها. وهي الذروة المختنقة التي أظن أن حماولتها تعطيم نفسها ببعض الإجراءات الاشتراكية من ناحية، وأن ابتكارها ثورة ما بعد الحادثة من داخلها، ليسا سوى صورتين من صور "غرف الإنعاش" الكبيرة الهدافة إلى تجاوز تلك الأزمة الخانقة.

وعندما ينظر بعض نقادنا ومبعدينا إلى حداثتنا العربية من منظور "أزمة الحادثة في الغرب" ويتهمون الأولى بما وقعت فيه الأخيرة من إفلاس وفشل، فإنما يظلمون أنفسهم قبل أن يظلموا حداثتهم العربية. ذلك أنهم بهذا الإقحام المتعسف يبدون - من ناحية - ك أصحاب توكييلات مغيرة لكل ما يصدره الغرب من نظريات ، مازومة أو مذهرة. كما يبدون - من ناحية ثانية - عاجزين عن التفرس في طبيعة أطوار مجتمعهم وطبيعة أطوار إبداعه، مستخلصين من هذا التفرس التصنيف والتقييم المناسبين منه وله. والآخر من ذلك كله أنهم يبدون - من ناحية أخيرة - غير مدركين للتطور غير المكافئ والفارق النوعية في التقدم بين مجتمعاتنا وبين المجتمعات الغربية.

والحق أن هذا المنظور المتعسف يتجاهل - في حمة اتخاذه الغرب معياراً - أن أزمة مجتمعاتنا العربية ليست راجعة إلى فشل الحادثة وإفلاسها ، وإنما هي راجعة إلى عدم قيام الحادثة أصلًا، قياماً صحيحاً صحيعاً. وببلغة خطاب المنظور الغربي، الذي يفترم به هواته من صغار الوكلاء نقول: إذا كانت الحادثة الفربية قد تزامنت بسب إفلاس رأسماليتها ، فإن ، مجتمعاتنا العربية لا تعاني مأزق إفلاس الرأسمالية ، بل هي - في الصعيم - تعاني مأزق عدم ولادة الرأسمالية العربية ولادة طبيعية، وعدم نموها نحو صحيحاً، وعدم قيامها بيهامها في التحديث والتعقل والحرية (حرية الوطن والمواطن والاعتقاد).

وكلنا يعرف أسباب ذلك: نشوء رأسماليتنا في حضن الإقطاع من جهة، وفي حضن الاستعمار من جهة ثانية. إجهاض الاحتلالات لعناصر النمو البرجوازي الطبيعى من داخل بنية المجتمعات العربية. فقفز العسكر من ناحية والقبائل من ناحية ثانية إلى قيادة الأنظمة العربية. سيادة الذهنية الدينية على الحاكمين والمُحَكَّمِين (وهو ما يتطلّى على تعميل السماء للأرض، على غير التجربة الدينية الغربية التي هي تنظيم للعلاقة بين العبد والرب، ولا تؤدي إلى تنظيم علاقة العبد بالعبد، كما هو الشأن في حالتنا العربية).

كل ذلك يعني - بتعبير المفرميين - أن أزمتنا ليست أزمة ما بعد الحادثة، بل

هي، على التدقّيق، أزمة ما قبل الحادثة.

أما حادثتنا الأدبية العربية فهي - في روئيتي - غير مأزومة أو مفلسة ، بل هي، بالنسبة إلى نفسها وبالنسبة إلى مجتمعها ، ناهضة ، متقدّرة ، ولقد حققت في خمسين عاماً نقلات أدبية وفكّرية وجمالية كبيرة ، بالقياس إلى أنها كانت تعمل في ظروف معاكسة لم تشهد المجتمعات الغربية نظيرها لها أو نظيرها لقوتها وثباتها العاتيين:

نشأة مشوهة لرأسماليتها التي من المفترض أن تكون أرضها الداعمة . سيادة الشكل الأدبي الرسمي (في عمود الشعر) لما يزيد عن سبعة عشر قرناً. وهو ما يعني أن خدشاً بسيطاً لذلك الجدار الثابت العريق يكاد يعادل ثورة أدبية كاملة في المجتمعات التي ليس لأشكالها الأدبية تلك الديمومة المتجردة . والتي لا ترتبط فنونها الأدبية واللغوية بالدين والقداسة . وهو الارتباط الذي يجعل معدل التجديد الأدبي واللغوي بطيناً، لاتصاله بمخاطر الكفر والزنقة . وقطع اللسان أو الرقبة.

هكذا، فإن ما أنجزته حادثتنا الأدبية العربية، في ظل تلك الظروف الاستثنائية المعقّدة، هو بطولة خالصة فريدة. ذلك أن هذه الحادثة لم تكن تقاوم - فحسب - الجذور التقليدية في المجتمع والأدب، بل كانت - فوق ذلك - تقاوم رأسماليتها نفسها: المخلفة الريفية اللاهوتية السنّية، التي لم تكتف بالتطاول للحدود الدينية الشهيرـة - مثل حد الردة وحد للمرابة وحد السرقة - بل أضافت إليها حدأً جديداً هو : حد التجديد في الشعر.

* * *

نحن في غنى - بالقطع - عن أن نؤكّد إيماننا بأن التجربة الإنسانية في العالم كله متقاربة، وإن الدنيا صارت قرية صغيرة واحدة تتباين التأثير والتأثير . وأن الفوائل ليست حديديـة جامدة بين الداخل العربي والخارج العالمي، وأنه بدون بذور في واقعنا لا تحدث الإستجابة لما هو خارجه. وعلى ذلك فلابد أن هناك مناطق تماـس بين حادثتنا العربية - التي هي بلا ريب ليست بيضاء ، من غير سوء - وبين الحادثة الغربية.

لكن الإيمان بهذه الوحدة لا يلغى الإيمان بالتمايز ، ويبعدوا لـي أنـنا بـحاجـة شـديدة إـلى رـهـافـة في الرـأـيـ والـرؤـيـةـ تـعـصـمـنـاـ - في جـدـلـ الـوـحدـةـ وـالـتمـاـيزـ - من الانـزـلاقـ إـلـىـ المـطـابـقـةـ الغـاشـمـةـ بـيـنـ أـزـمـةـ "ـالـآـخـرـ"ـ وـوـاقـعـ "ـالـذـاتـ".

* * *

أولى هذه الاختلالات الشائهة هي ما يتصل بمسألة "الشاعر النبي" ، وما يتعلّق بها من اعتقاد بعضاً منها سمة من سمات شعر الحادثة التقليدية، وأن الكتابة الجديدة - بعد الحادثة - قد تجاوزتها بوصفها من قلول الشعر الفاشل القديم ولئن هنا بعض الملاحظات الموجزة:

أ - فكرة "الشاعر النبي" - الذي يرى مالاً يراه الآخرون ويلقي الحكمة الكلية الناجزة - هي أحد الابتكارات النقدية الغربية التي استنثا نقاد غربيون كمعيار نقدي في تقييم الشعر: فإذا وجد في الشعر صوت الشاعر النبي كان هذا الشعر من الإبداع الرومانسيكي القديم، وإذا لم يوجد صوت الشاعر النبي كان الشعر من الإبداع الثوري المتجدد المجرب.

ب - تلقف نقادنا العرب هذا المعيار الغريب ، وطبقوه على كل مدرسة شعرية: حينما تحدثوا عن التجربة الرومانسية المصرية والعربية، قالوا إن شعراً لها - ناجي وجبران وأبا ماضي ومحمود حسن إسماعيل - قد تخلوا عن خطاب "الجامعة" إلى خطاب "الفرد" ، مبتعدين عن صوت الكلية التنبوية الذي كرسه الشعراء الكلاسيكيون السابقون ، شوقي وحافظ ومطران والزهاوي.

وحيثما تحدثوا عن ثورة الشعر الحر قالوا إن شعراً لها - السباب والبياتى وعبد الصبور وحجازى - قد تخلوا عن صوت "الشاعر النبي" إلى صوت المواطن العادى الذى يراقبه المخبر ويشرب شاليا فى الطريق كأنه الأمير المتسلول، هابطين باللغة من "سماء" الرومانسية إلى "أرض" الطين والجرع.

وحيثما تحدثوا عن حادثة السبعينيات قالوا إن شعراً لها قد ضربوا نموذج "الشاعر النبي" الذى اعتمد رواد الشعر الحر بحديثهم عن مجرد بصيغة الجمع وعن زرقاء اليمامة، بينما شعراً الحادثة شكوا فى كل يقين واخترقوا المحرمات وأوغلوا داخل النفس المهزومة المنكسرة العارية عن الألوهية.

وحيثما يتحدثون اليوم عن شعر شباب التسعينيات يرددون نفس الأغنية: الشعر الجديد تخلى عن صوت الشاعر النبي؛ وهجر المطلقات الكلية والبيقات الثابتة التي استمسك بها شعراً السبعينيات السابقون، إلى فدان الثقة واللواز بحقيقة وحيدة أكيدة هي الجسد، مع جذب الشعر من "ميتابيريزيا" - الحادثة السبعينية إلى "فيزيقاً" الأشياء اليومية الملموسة.

وسوف يكررون نفس الأغنية بعد عشر سنوات مع الجيل القادم الذى سيغادر كلية التنشريات اليومية ، وسيهجر دين الجسد واليقين به ، وسيحطم "قداسة القبح" و"جمالية الشر" وغيرها من يقينات تجربة التسعينيات التقليدية السابقة ، التى زهرت آخر أنفاس القرن العشرين.

وهكذا يرددون المعيار الغربي مع كل تجربة ، كائى ببنائه ملون والمعيار صالح

مع كل عصر وكل تجربة ، كأية مصافة واسعة الخروق.

ـ والحقيقة أن كل شعر جميل فيه خيط من النبوة ، من حيث أن الشعر هو عمل من أعمال البصيرة ، كما أن كل شعر جميل فيه خيط من البشرية ، من حيث أن الشعر هو عمل من أعمال البصیر . ومن جدل البصيرة والبصیر يتضمن الشعر: لسـة النبوة تجعله خفـاقاً في فضاء كل مكان وزمان ، ولـسـة الأدـمية تجعله مـاشـياً في طـرقـات واقعـه المـتعـنـ.

ـ تلك هي القاعدة في كل شعر بكل عصر ، وإنما يتفاـضـلـ الشـعـرـاءـ بـدرـجـةـ رـجـحانـ عـنـصـرـ عـلـىـ عـنـصـرـ منـ عـنـصـرـ كـيـمـيـاءـ الـبـصـيرـةـ وـالـبـصـيرـ ، أوـ خـيطـ عـلـىـ خـيطـ منـ نـسـيـجـ النـبـوـةـ وـالـبـشـرـيـةـ ، كـماـ يـتـفـارـقـونـ بـمـدىـ اـنـسـجـامـ ذـوـبـانـ الـخـيوـطـ فـيـ مـزـيجـ مـرـهـفـ . وـكـلـ ذـلـكـ بـحـسـبـ مـتـطلـبـاتـ حـاجـةـ الـعـصـرـ وـحـاجـةـ الـشـعـرـ وـقـدـرـةـ الشـاعـرـ ، فـيـ كـلـ حـالـ .

ـ وأـخـيـرـاًـ ، فـانـ "ـالـنـبـوـةـ فـيـ الـشـعـرـ"ـ لـيـسـ دـائـمـاًـ عـلـامـةـ عـلـىـ الـيـقـينـ وـالـسـمـاـوـيـةـ وـالـبـشـارـةـ وـالـمـعـجزـاتـ وـالـحـكـمـةـ ، فـهـنـاكـ أـنـبـيـاءـ أـرـضـيـوـنـ يـمـكـنـ أـنـ يـقـاسـمـواـ الـشـخـصـ شـقـتـهـ كـمـاـ عـنـدـ سـعـدـيـ يـوسـفـ ، وـهـنـاكـ أـنـبـيـاءـ مـهـزـوـمـوـنـ يـحـمـلـوـنـ قـلـمـاـ كـمـاـ عـنـدـ عـبـدـ الصـبـورـ ، وـهـنـاكـ أـنـبـيـاءـ سـفـلـةـ كـمـاـ عـنـدـ عـبـاسـ بـيـضـونـ ، وـهـنـاكـ اـمـرـاءـ مـتـسـلـوـلـوـنـ كـمـاـ عـنـدـ حـجـازـيـ ، وـهـنـاكـ أـنـبـيـاءـ شـكـاـكـوـنـ كـمـاـ عـنـدـ عـلـىـ قـنـدـيلـ ، وـهـنـاكـ "ـالـنـبـيـ الـمـسـلـاحـ"ـ .

ـ إنـ صـوـتـ النـبـوـةـ فـيـ الـشـعـرـ -ـ إـذـنـ -ـ لـيـسـ سـوـىـ قـنـاعـ أوـ "ـحـيـلـةـ فـنـيـةـ"ـ يـلـجـأـ إـلـيـهـ الشـاعـرـ لـيـحـمـلـهـ مـضـمـونـهـ الشـعـرـيـ الذـىـ قـدـ يـكـوـنـ مـتـاقـضاـلـاـ فـيـ النـبـوـةـ مـنـ سـلـامـ وـإـيمـانـ وـعـلـوـ .

..

* * *

ـ عـلـىـ أـنـ إـذـاـ كـانـ الـقـصـدـ مـنـ مـعـيـارـ وـجـودـ -ـ أـوـ اـخـتـفـاءـ -ـ صـوـتـ "ـالـشـاعـرـ النـبـيـ"ـ (ـكـلـامـةـ عـلـىـ الـقـدـيمـ وـالـجـدـيدـ)ـ هـوـ الـقـصـدـ الـبـيـسـيـطـ الذـىـ يـشـيرـ إـلـىـ اـضـمـحـلـالـ نـسـبةـ الـيـقـينـ وـشـحـوبـ التـبـشـيرـ الـمـلـطـلـقـ فـيـ الـكـتـابـةـ الشـعـرـيـ الرـاهـنـةـ .ـ فـتـكـ إـشـارـةـ صـحـيـحةـ .

ـ لـكـنـناـ تـهـمـشـ عـلـيـهاـ بـتـذـكـيرـ وـتـحـذـيرـ :

ـ الـأـوـلـ هـوـ التـذـكـيرـ بـأـنـ اـضـمـحـلـالـ الـيـقـينـ وـبـرـوزـ الشـكـ هـوـ "ـتـيـمةـ"ـ قـدـيـمةـ قـدـمـ الشـعـرـ ،ـ مـنـذـ أـغـنـيـاتـ عـازـفـ الـقـيـتاـرـةـ فـيـ الشـعـرـ الـمـصـرـيـ الـفـرعـونـيـ الـقـدـيمـ قـبـلـ خـمـسـةـ أـلـافـ سـنـةـ ،ـ مـرـرـوـأـ بـأـبـيـ الـعـتـاهـيـةـ وـأـبـيـ الـعـلـامـ الـمـعـرـىـ ،ـ وـصـوـلـاـ إـلـيـلـاـ أـبـيـ مـاضـيـ وـزـكـىـ أـبـيـ شـادـىـ وـأـدـونـيـسـ وـعـبـدـ الـمـنـعـ رـمـضـانـ وـسـيـفـ الـرـحـبـىـ وـعـمـادـ أـبـوـ صـالـحـ .

وقد كانت الأمانة النقدية تقتضى من الشاعر الناقد أمجاد ريان استجلاء جذور نزعة الشك عند الشباب فى ما سيقهم من شعر وشعراء فى التجارب السابقة البعيدة أو القريبة. لكنه لم يفعل، مستطليباً أن يبرر نزعة الشك عند الشباب الجدد كما لو كانت ثبتاً فى فراغ أو ابتكاراً غير مسبوق أو انقطاعاً بغير وصل. وهو بهذا التجاهل لا يضل نفسه أو القراء فحسب، بل يضل الشعراة الشباب أنفسهم، بتصويره إياهم كمحترعين لنزعة الشك، علماً بأن الشك - كالمادة والشعر - لا يفني ولا يخلق من عدم.

والثانى هو التحذير من الإفراط فى الزعم بأن الكتابة الجديدة هي تناقض دائم مع اليقين، وانحياز مطلق إلى الشك : لأن التناقض الدائم مع اليقين هو نوع من اليقين، والانحياز المطلق إلى الشك هو نوع من الإيمان.

* * *

كانت السطور السابقة تعليقاً فكرياً على أفكار، وهى محاورة بعيدة عن الشعر نفسه ، الذى أرقن أن معظم أفكار أمجاد ريان فى كتابه "من التعدد إلى الحيد" لا تنطبق عليه البتة، سواء كان شعر الحديثين أو شعر ما بعد الحديثين!



شائع من الحرج

فاز اثنان من الوزراء ، هما الدكتور «مفيد شهاب»، وزير التعليم العالي والبحث العلمي، و«د. محمود حمدى زقزوق»، وزير الأوقاف، بجائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية لهذا العام... وهذه هيمرة الثالثة، التي يفوز فيها مستنولون في الدولة، بجوائزها التقديرية، اثناء شغلهم لمناصبهم، فمنذ سنوات قليلة، حصل على الجائزة، الدكتور عاطف صدقى، وهو يشغل منصب رئيس الوزراء، وحصل عليها الدكتور أحمد فتحى سرور، وكان يشغل منصب رئيس مجلس الشعب، الذى مايزال يشغلة إلى اليوم، وفي عام ١٩٧٣، حصل عليها المرحوم يوسف السباعى اثناء شغلة منصب وزير الثقافة!

وفى المرات الثلاث، كان منع الجائزة لأشخاص يشغلون هذه المناصب الحكومية الفرعية، يثير القال والقول وكثرة السؤال، ويعطى المتدربين من الآباء والمتآذبين الفرصة لشد المسخرة على الدولة التي تمنع جوائزها لنفسها، وإثارة الغبار حول شهر أسيادنا الذين في الوزارة للحصول على كل شيء، من الفيلات الجانبي على شاطئ مارينا، إلى السفريريات الجانبي على شواطئ الكوت دازور، ومن الظهور الدائم فى التليفزيون، إلى جوائز الدولة التقديرية، لتنعد مجالس التنمية الثقافية، وتنتهى بتلاده توشيع «سبحان العاطى الوهاب.. يفرجها لاهون الآسياب»!

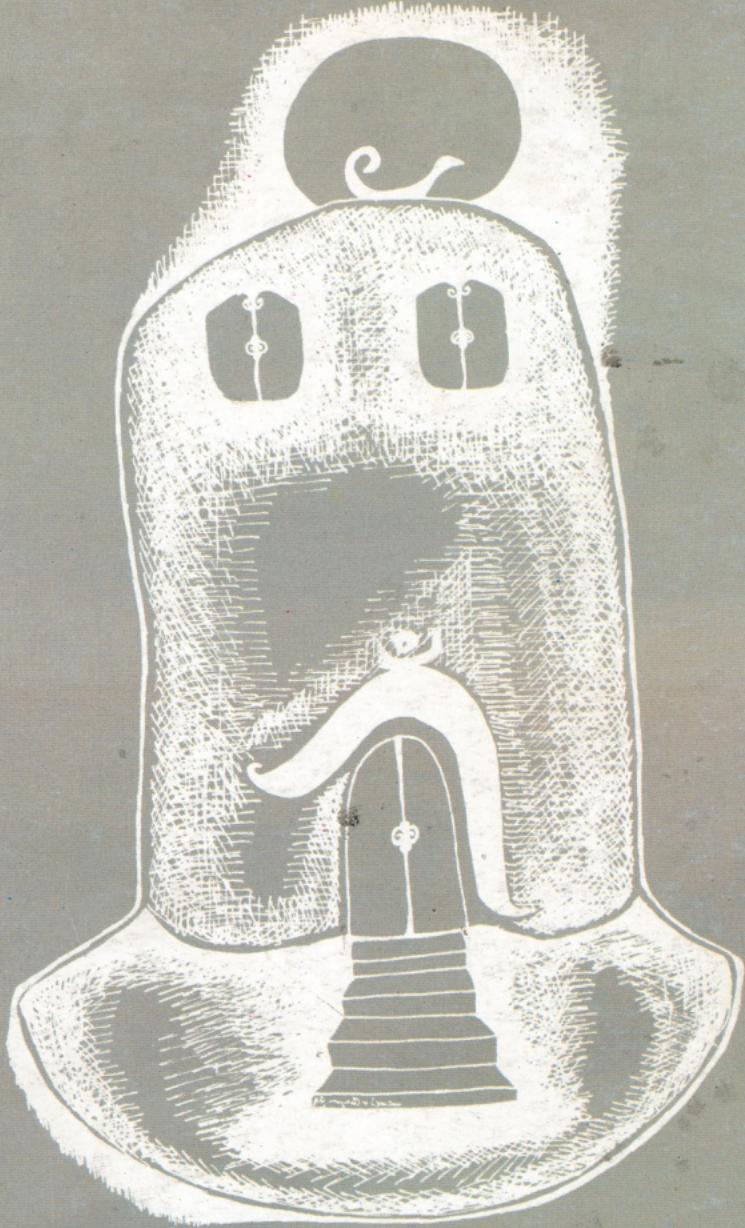
ولا أظن أن أحداً يعترض، على فوز أشخاص الوزراء بالجائزة، أو على استحقاقهم لها، إذ المؤكد أن من بينهم متخصصين على مستوى رفيع في الآداب والعلوم والفنون، يستحقون الجائزة أو ما هو أكبر منها، ولكن المشكلة تكمن دائماً في أن الجائزة تخطتهم لسنوات طويلة، ولا تلتقي بهم إلا مصادفة، حين يتولون الوزارة، فيجدونها في درج مكتب الوزير!..

وقد لا يكون هناك نص صريح في قانون جائزة الدولة التقديرية أو في غيرها من القوانين، يمنع الوزير من الحصول على جائزة من الدولة أثناء توليه للوزارة، ولكن هناك ثلاثة مواد في الدستور تحظر على رئيس الجمهورية، وعضو مجلس الشعب والوزير أن يشتري أو يستأجر شيئاً من أموال الدولة أو أن يوجرها، أو يبيعها شيئاً من أمواله، أو أن يقايسها عليه، وهو نص يمكن القياس عليه، وحتى لو لم يكن موجوداً، فهناك تقاليد لها قوة القانون، كانت تفرض على الذين رشحوا الوزراء للحصول على الجائزة، والذين دعموا هذا الترشيح وتفضلاً عليهم هم أنفسهم، أن يستشعروا الحرج، من منحهم إياها ومن قبولهم لها حتى لا يظن أن في الأمر شبهة مجاملة لمناصبهم، أو سعي للاستفادة، أو استغلال لتفوذهما، وعدم استشعار هذا الحرج، لايسى، فحسب إلى الوزراء الذين حصلوا على الجائزة، مع أن فوزهم بها، قبل توليهم مناصبهم، أو بعد تركهم لها، كان يمكن أن يقابل بترحيب شديد، ولكنه كذلك يسى، إلى الجائزة ويضاعف الشبهات المحيطة بها.. ويقلل بالتالى من أهميتها.. وكل المطلوب من الذين يرشحون للجائزة، والذين يصوتون على منحها، وكل الذين يحصلون عليها، أن يستشعروا شيئاً من الحرج!



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com



الثمن : جنيهان الامل للطباعة والنشر ت : ٢٩٠٤٠٩٦

رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢